EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

PARIS 1937

Rosa Neves de Oliveira



EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

PARIS 1937

Rosa Neves de Oliveira



Texto
Rosa Neves de Oliveira

Revisão de Texto
Fernando Milheiro

Design Gráfico
Luis Chimeno Garrido

Coordenação de Edição
Fernando Luís Sampaio

Coordenação de Produção
Diogo Santos

Fotocomposição, Selecção de cor e Fotolitos
Facsimile, Lda.

Impressão
Seleprinter, Sociedade Gráfica, Lda.

Créditos Fotográficos
Exposition Internationale des Arts et des Techniques,
Album Officiel, Paris, 1937

Depósito Legal
99502/96

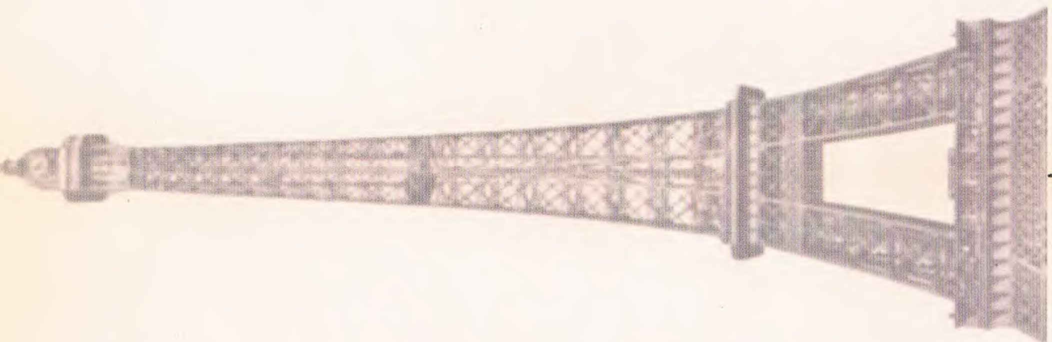
ISBN 927-8127-28-6

Tiragem
2 000 exemplares

Lisboa, Abril de 1996

Uma Edição






I

UM MUNDO EM QUEDA

A dois anos apenas do início da mais catastrófica guerra da história, a Exposição Internacional de 1937 foi a encenação final da habitual celebração de paz e progresso antes do dilúvio.

Nela eclodiram alguns dos dualismos que mais dividiam a humanidade: o fosso entre a capital e as províncias, entre a metrópole e as colónias, entre arte e ciência, entre socialismo e capitalismo, entre fascismo e democracia.

As exposições universais foram, desde a primeira em Londres em 1851, a montra luxuosa de dois grandes princípios: a celebração apoteótica do progresso e a exaltação nacional. O mostruário das mais recentes realizações da arte e da ciência sempre se baseou nessa convicção optimista de um progresso de raiz iluminista. E se cada exposição foi o espelho privilegiado dos desejos, tendências e contradições da época em que decorreu, a de 1937 é na sua essência os acontecimentos que a rodeiam e permeiam, é a sua época, é, enfim, o palco da História.

Em 1937, Paris seria a rainha das exposições pela sétima e última vez. A filosofia oficial da Exposição presta ainda homenagem aos deuses da paz e do progresso: «Esta grande lição de cooperação internacional não será esquecida», predizia Fernand Chapsal, ministro francês do Comércio no relatório público oficial da Exposição. Palavras varridas pelos factos: em menos de três anos, Paris seria ocupada pelo exército nazi.

Desde os episódios da sua génese às peculiaridades temáticas, esta feira foi bem o catálogo das dualidades e contradições de um mundo fragmentado e que dava já largos passos em direcção ao abismo.

A águia e a cruz gamada nazi do pavilhão germânico face a face com a foice e o martelo do casal operário soviético ficaram, para quem a visitou, como a imagem mais pregnante da Exposição. Para quem a não visitou, a estes símbolos proféticos alia-se uma outra imagem indelével na sua crueza: a poucos metros dos pavilhões teutónico e soviético, no pavilhão da ainda República espanhola, exibia-se, acabada de ser pintada, *Guernica*, como um testemunho directo, a denúncia da perda de todas as inocências — arte, ciência e sentido do humano ameaçados por uma sombra que nunca mais deixou de pairar sobre nós.

O tempo confere-nos uma sabedoria que a razão mais previdente

nunca alcança. O olhar retrospectivo faz de todos nós pequenos sábios e transmite-nos, nos momentos em que captamos as fissuras mais decisivas dos acontecimentos, quase o pressentir de uma tensão a que a distância pode conferir uma evidência tão palpável que nos parece absurda a cegueira dos que conviveram com os factos sem os detectar. Melancólica ilusão essa a de quem não viveu os acontecimentos... Hoje olhamos, com espanto, para aqueles homens e mulheres que caminhavam inexoravelmente para a destruição, julgando dar passos precisamente no sentido inverso. Se houve uma tragédia na história recente da humanidade (com o ritual do desfile de todos os presságios repetidamente lidos ao invés), ela desenrolou-se, sem dúvida, nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Todos os esforços para fugir ao terror, todos os múltiplos e contraditórios acordos entre os inimigos de ontem se configuraram como mais um passo para o horror que se ia congeminando de forma inflexível e sistemática.

Em 1937, Eugénio D'Ors publica um importante conjunto de artigos sobre estética reflectindo sobre algumas realizações artísticas que decorreram ao longo desse ano, na forma, que lhe serviu igualmente de título, de *Almanach des Arts*. A motivação próxima era, evidentemente, a Exposição Universal, mas a preocupação profunda era a de um apelo a um sentido ético que o ensaísta catalão sentia estar a perder-se. O prefácio, «Sob o signo de *A Tempestade*», é, dessa inquietação, bastante eloquente. D'Ors considera aí que, tal como houve um pós-guerra para as nações, houve também um «depois da tempestade» para as artes. Esta tempestade poderá ser, de acordo com as conhecidas concepções estéticas de D'Ors, todo o período de agitação vanguardista prestes a terminar através de um retorno ao classicismo. Mas a tempestade é aqui também um sinal dos tempos históricos que D'Ors pressente estarem a congeminar-se.

Hoje, «é como se o espírito tivesse atingido o patamar de uma época pelas imponentes portas da Exposição de Paris».[1] É pois o momento «de balanço, de síntese e também de absolvição».

«A hora em que a humanidade produz um número infinito de obras de arte, sob a forma de uma constelação, não é, em si mesma, uma obra de arte colectiva, épica?»[2]

De forma alegórica, como Benjamin falando do *Angelus Novus* de Paul Klee, D'Ors remete para a pintura de Giorgione, *A Tempestade*, que considera um duplo símbolo da Inquietação e da Esperança:

«Obra misteriosa. [...] O homem traz uma lança na mão e, visivelmente, está de partida para a guerra. Mas ainda não vestiu a armadura.

EXPOSITION PAR

Há um tempo para reflectir, para lamentar. Com efeito, ele reflecte e lamenta. E é justamente por causa desta paragem na acção que a nossa simpatia pode começar a compreender. E que o segredo desta estranha alegoria se abre a todos nós, tão directamente implicados, na nossa alma e na nossa carne, por esta surda angústia da atmosfera pintada por Giorgione, vivendo tão obcecadamente a sua tragédia.
É no olhar da mãe que acabaremos por nos reencontrar. E no seu receio, sob o peso do qual ela é, no entanto, capaz de cumprir esse piedoso sacrifício de alimentar com o seu amor e com o fruto do seu sangue o futuro incerto.»[3]

Na leitura de D'Ors, o quadro de Giorgione volve-se na imagem da própria História, imagem de uma humanidade ferida de morte, contaminada já sem o saber. Nenhuma vida humana pode ser suprimida sem alterar profundamente o nosso sentido do humano. Não podemos, pois, deixar de sentir uma comoção da ordem do ontológico ao revermos os passos ora incertos ora decididos (neste caso, o resultado seria igual) de todos os que fizeram essa história votada ao fracasso de celebrar uma reunião que contribuísse para a paz num horizonte já toldado pelo chumbo das divisões Panzer.

«O homem aprende o conceito de passado ao recordar»,[4] diz-nos Wittgenstein. Mas o que diz respeito ao individual não se estende à História. Hoje, ao «revermos» o passado, não recordamos. Não se pode recordar o que não vivemos e, sobretudo, o que a nossa consciência crítica e a nossa condição humana e humanista nos impede de compreender, pois o horror é incompreensível. Talvez seja mesmo da ordem do imprescritível, por se tratar de crimes contra a humanidade, contra a «hominidade», ou seja, a ipseidade do ser, como diz Jankélévitch.[5]

Já se perguntou até à exaustão o que poderá a voz dos poetas depois de Auschwitz. Quando pensamos nesse momento terrível, a história mental da humanidade parece-nos pontuada por Homero, ou seja, pela palavra,[6] por Auschwitz e pelo silêncio pós-nuclear, o *day after* da obra de Beckett.[7]



«Y' a de la joie, bonjour, bonjour, les hirondelles!
[...]
partout y' a de la joie!»
Chanson de Trenet, cantada por Maurice Chevalier, 1937.

A Exposição Internacional de 1937 nasce e decorre sob o signo das grandes movimentações geopolíticas das nações europeias nos anos 30, bem como das convulsões económicas e sociais que atravessam a primeira metade da década. Necessário será, pois, que façamos uma breve sinopse histórica dessa complexa teia de movimentações que levaram a que a Europa da altura fosse um barril de pólvora mal disfarçado sob uma impotente ou ingénua retórica pacifista. Daremos particular relevo à situação francesa, com incidências directas na génese da Exposição, e à alemã, pelas consequências que arrastou, enquadrando-as num contexto europeu mais vasto.

A famosa «loucura» dos anos 20 trouxe à Europa, e de forma muito acentuada à sociedade francesa, uma ousadia eufórica que parecia capaz de romper qualquer limite ou restrição anteriores. Esta «loucura» estendia-se da arte à moda, às mudanças de comportamento (com um largo avanço na emancipação feminina, *malgré* Mistinguett com «Mon Homme», êxito pouco recomendável), à Bolsa (desde as especulações financeiras às audácias industriais — como a de André Citroën que de um barracão de obuses fez um automóvel económico), e à difusão dos meios de comunicação. Se o século XIX terminou de facto em 1914, o século XX, tal como o conhecemos nas suas mutações vertiginosas, parece só ter começado verdadeiramente nos anos 20.

Porém, o início dos anos 20 não se apresentava sem dificuldades para a nação francesa. Apesar dos sucessivos desfiles de vitória e da exaltação do 14 de Julho de 1919, durante o qual Maurice Barrès clamava: «Foch comanda todos os exércitos do universo!», a Primeira Guerra Mundial havia legado à França custos elevadíssimos que iriam ter repercussões socioeconómicas durante largos anos. O país havia perdido mais de 10 por cento da população activa, tendo sete dos seus departamentos ficado arruinados, e esta hecatombe acarretará uma quebra da natalidade nos anos 20 e 30 — facto único nos anais de um país industrializado e em tempo de paz, a França verá mesmo a sua população diminuir, a partir de 1935. Os sobreviventes,

com dificuldades de adaptação à vida civil, criam associações de antigos combatentes, que irão quase invariavelmente resvalar para a direita antidemocrática. Habituados a uma disciplina rígida e às privações da guerra, estes homens serão sempre avessos às flutuações do sistema parlamentar e irão constituir, ao longo dos anos 30, um factor de agitação social.

No decurso dos anos 20, contudo, assiste-se a uma recuperação económica, para o que contribui também a exploração de duas novas fontes de energia: o petróleo e a electricidade. Em 1929, a França é o terceiro produtor mundial de aço, a seguir aos EUA e à Alemanha, atingindo nesse ano um nível industrial que só voltará a ter nos anos 50. Esta «política de prosperidade» (fórmula avançada pelo presidente do Conselho André Tardieu em 1929), permite o lançamento de um sistema de segurança social, a extensão progressiva do ensino secundário oficial gratuito, a reforma para os antigos combatentes e outras medidas que indiciam uma intervenção cada vez maior do Estado na vida económica e social. Correspondendo ao esforço geral da «dificuldade de ganhar a paz» (na expressão de Clemenceau), é nítida a configuração comum da «política de prosperidade» de Tardieu e da «política de poder de compra» de Roosevelt e Léon Blum.



A Torre Eiffel e o Sena, duas constantes
das Exposições Universais da capital francesa.

No plano externo, a política francesa dos anos 20 é ainda dominada pela questão alemã e o sarar das feridas da Primeira Guerra Mundial. Perante a Alemanha, que continuava a ser uma ameaça

potencial, duas atitudes diversas se configuram em Poincaré e em Aristide Briand. O primeiro defendia uma política de firmeza, com a aplicação inabalável do Tratado de Versalhes, o que levará o governo a que preside a desencadear a ocupação do Ruhr, em 1923, provocando a hostilidade anglo-americana e exacerbando o nacionalismo alemão. Esta atitude acabará por beneficiar a Alemanha que, mediante a reprovação internacional que a intervenção militar francesa provocou, virá a obter uma redução substancial do montante das reparações de guerra a que Versalhes a obrigava.

Nos antípodas desta atitude de força, o optimismo de Aristide Briand, imparável ministro dos Negócios Estrangeiros entre 1925 e 1932, pugna pelas virtudes da arbitragem, pela reconciliação e pelo desarmamento, atribuindo à recém-criada Sociedade das Nações o papel de aplicar o Direito Internacional. Sinal do pacifismo geral da época é o facto de ter sido suprimida a comissão de controlo das cláusulas do Tratado de Versalhes, em 1927, ou seja, apenas oito anos após o final da guerra. Na verdade, os governos cada vez mais se interessavam pela Sociedade das Nações, norteando-se pelas ideias de arbitragem, conciliação e diplomacia aberta — ideias novas na Europa, tenazmente defendidas por Aristide Briand.

Nas múltiplas iniciativas e negociações, nos tratados que se acumulavam, enfim, na atmosfera de optimismo dos anos 1924-29, transparecia um profundo desejo de paz das várias nações esgotadas pela guerra. Mas a era Briand não durará muito. Em 1932, a Alemanha reivindica o rearmamento. Um ano depois, Hitler está no poder.

RECESSÃO E INSTABILIDADE

«À burguesia que dizia o indivíduo, o comunismo responderá o homem. E a palavra de ordem cultural que o comunismo oporá às das maiores épocas individualistas, a palavra de ordem em que Marx liga as primeiras páginas da Ideologia Alemã aos últimos rascunhos do **Capital** *é esta: 'Mais consciência'.»*

André Breton, *Posição Política da Arte de Hoje*, 1935.

O avanço dos anos 30 traz, porém, mutações em germe. No plano interno, a sociedade francesa ver-se-á atravessada por uma longa e grave crise económica, por uma contínua instabilidade político-governativa e por vagas sucessivas de agitação social.

Os anos 30 são, desde o seu início, marcados pela recessão em todos os sectores. O desemprego atinge valores imparáveis. A deflação,

que se revela totalmente ineficaz, parece ser a única medida financeira que governos de esquerda ou de direita se sentem capazes de adoptar. A crise económica afecta, enfim, todas as classes sociais — a burguesia de entre guerras «deixou de ser feliz», como dirá Marc Bloch.

Em 1931, a população citadina francesa ultrapassa, pela primeira vez, a população rural. Surge um novo tipo de proletário — o operário especializado sujeito a um trabalho em cadeia, o «trabalho às migalhas». Sofrendo a degradação da sua condição de operário, para a qual doravante só importa o ritmo de produtividade, este trabalhador perdeu a ligação com o todo, com o produto de que passou a fabricar uma parcela sem significado próprio — *Modern Times*, onde Charlie Chaplin representa a famosa sátira à mecanização compulsiva e alienante dos gestos do operário, é justamente um filme de 1936. Por outro lado, o acesso à cultura continua cheio de obstáculos, mantendo-se o *baccalauréat* por muito tempo como a barreira burguesa de defesa do Estado.

A instabilidade governamental é a característica mais marcante da política francesa de entre as duas guerras: em 21 anos, seriam constituídos 42 governos, os quais rodam velozmente numa duração média de seis meses.

O antiparlamentarismo é outro traço característico da época. Surgem «ligas políticas» que recrutam admiradores mais ou menos declarados do fascismo italiano — a Action Française de Charles Maurras, a Croix de Feu do coronel La Rocque, a Jeunesse Patriote, a Solidarité Française de Jean Renaud, antigos combatentes decepcionados com a política. Todos reivindicam uma autoridade forte e a 6 de Fevereiro de 1934 há mesmo, em plena Praça da Concórdia (triste ironia de um nome cheio de ironias históricas), incidentes que provocam dez mortos e numerosos feridos. Estas ligas descem frequentemente à rua e provocam um clima de agitação social e política constante. Atente-se no relato de *Le Temps* sobre estes acontecimentos:

«Há manifestantes comunistas (ouve-se, com efeito, a *Internacional*), e outros elementos — grupos de direita, sem dúvida — que cantam a *Marselhesa*. [...] Toda esta multidão grita e sob a luz dos lampiões clama: 'Demissão! Demissão!' É o *leitmotiv* que se fará ouvir durante toda a noite... [...] Muitos deputados que queriam inteirar-se da extensão do tumulto, iam à Concórdia e voltavam ao Palais-Bourbon para dar parte das impressões que colhiam... [...] Havia, aliás, a sensação que o destino do gabinete se jogava menos na sala da sessão parlamentar do que na rua.»

Mas, se as ligas excitam a opinião pública francesa, não existe um partido totalitário fortemente organizado para a mobilizar, como na Alemanha ou em Itália. Os intelectuais, como Paul Langevin e o filósofo Alain, criam o Comité de Vigilância Antifascista, cujo manifesto, em 1934, evidenciava:

«Unidos acima de todas as divergências, perante o espectáculo dos tumultos fascistas de Paris e perante a resistência popular que, sozinha, lhes fez face, vimos declarar a todos os trabalhadores, nossos camaradas, a nossa resolução de lutar com eles para salvar de uma ditadura fascista os direitos e liberdades que o povo conquistou. Estamos prontos a sacrificar tudo para impedir que a França se submeta a um regime de opressão e de miséria bélica.»

A partir de 1934-35 verificou-se uma aproximação gradual entre a esquerda tradicional (SFIO[8] e radicais) e o Partido Comunista Francês, que viria a desembocar, em vésperas das eleições de 1936, na aliança política do Front Populaire. Fundamentalmente, esta aliança tinha como proposta eleitoral, a denúncia dos malefícios da deflação e uma oposição declarada ao avanço do fascismo. Maurice Thorez, secretário-geral do PC, lança então um apelo patético aos microfones da Radio-Paris:

«Conseguimos uma unidade entre os trabalhadores das cidades e dos campos, entre trabalhadores manuais e intelectuais. [...] Estendemos-te a mão, católico, operário, empregado, artesão, camponês, nós que somos laicos, porque és nosso irmão. [...] Estendemos-te a mão, a ti, voluntário, antigo combatente, que és agora membro da Croix de Feu. [...] Nós somos o grande Partido Comunista. [...] Somos os partidários do mais puro e nobre ideal que os homens se podem propor.»[9]

Sob o *slogan* «Pão, Paz e Liberdade», o Front Populaire, reunindo radicais, socialistas, comunistas e socialistas dissidentes, vence as eleições de 1936. Surge assim um governo de direcção socialista chefiado por Léon Blum, político mais dado à conciliação do que à acção.

No entusiasmo da vitória eleitoral, os trabalhadores desencadeiam greves um pouco por todo o lado. A pressão das massas é tão viva que o patronato aceita negociar com os representantes da CGT, assinando os acordos Matignon que instituem a semana de 40 horas, férias pagas e contratos colectivos. Verifica-se uma retoma nas exportações possibilitada pela desvalorização do franco e procede-se a uma reforma do ensino, instituindo-se a escola única.

Apesar destas realizações, o avolumar dos desacordos internos e a

conjuntura geral desfavorável põem termo ao ministério Blum, em Junho de 1937. Uma segunda experiência Blum, em Março de 1938, redundará de novo em fracasso, assistindo-se à ruptura do Front Populaire, em Outubro de 1938.

No entanto, a sociedade francesa permaneceu, por entre as convulsões dos anos 30, relativamente estável. A mística republicana implantada durante meio século por uma escola laica teve, nesta fé arreigada aos ideais democráticos, um grande peso. É talvez esta a explicação para o facto de, quer a Action Française, mais obcecada com a decadência francesa do que ameaçada nos seus interesses económicos, quer as outras ligas fascizantes, terem, como afirma Pierre Nora, evoluído num sentido diverso do das suas congéneres alemãs e italianas.[10]

Foi mesmo, paradoxalmente, nos anos 30, que surgiu um espírito novo na *intelligentzia* francesa, com raízes em Proudhon, Barrès e Péguy em torno de revistas como *Esprit*, *Ordre Nouveau*, *Plans*, com vista à renovação da democracia numa terceira via socioeconómica que não a de um capitalismo alienante nem a do socialismo totalitário. Influenciado por Jacques Maritain e pelo neotomismo, este movimento, que invocava o respeito pelo Homem, teria escassa audiência nesta época, mas seria a origem duma renovação do pensamento democrata-cristão depois da Segunda Guerra Mundial.

A instabilidade francesa alastra também para o plano diplomático, com resultados desastrosos não só para a França mas também para o contexto europeu.

Em 1933 a Alemanha sai da Sociedade das Nações. Em Maio de 1935 a França aproxima-se da Itália e é estabelecida uma frente entre Mussolini, Laval e Chamberlain. Quando, em Outubro, Mussolini invade a Etiópia e as sanções económicas impostas à Itália se revelam ineficazes, a confiança na Sociedade das Nações começa a esfumar-se.

Pouco tempo depois, em 1936, quando Hitler ocupa a Renânia, a França não reage militarmente, limitando-se a colocar a questão na Sociedade das Nações. Hoje sabe-se que se tratou de um *bluff* de Hitler, pois o exército alemão teria poucas possibilidades de resistir a um ataque francês. Dois anos depois, já as relações de força seriam inversas. Como escreve Paul Stehlin, adido militar francês na embaixada de Berlim, «a última grande oportunidade de dar um golpe decisivo ao nacional-socialismo e de salvar a paz, acabara de nos escapar».[11]

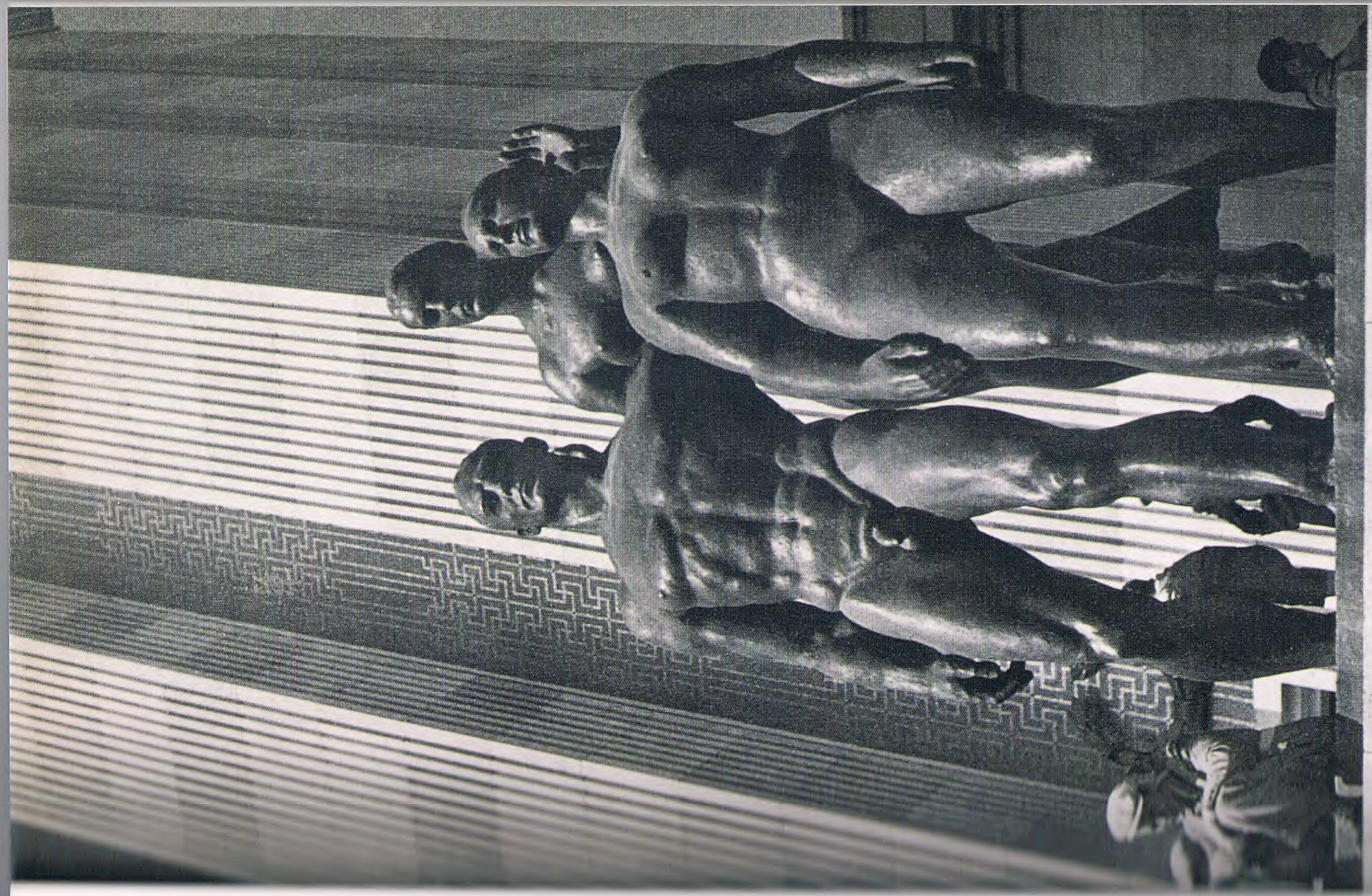
É sobretudo durante a breve vigência do Front Populaire no poder

que a França capitula diplomaticamente. Deixa-se instalar o franquismo em Espanha, assiste-se à anexação da Áustria por Hitler e capitula-se incondicionalmente, ao mesmo tempo que os Ingleses em Munique (1938). Durante este período, de seis em seis meses, em Genebra falava-se em paz e segurança colectiva. Em 1939 a opinião francesa estava em pleno desconcerto. Por que encetar um conflito com Hitler quando em Dezembro de 1938 o Reich e a França tinham assinado um tratado de amizade?...
Para Marc Bloch, a derrota francesa de 1940 foi «uma derrota da inteligência». A França estava isolada na véspera da guerra e o mais dramático foi ter-se identificado a crise francesa com a crise da democracia, evoluindo em grande parte da Europa os seus aliados tradicionais para sistemas autoritários, quando não totalitários.

HITLER AO PODER

Hitler: «Eu sou a má consciência dos sistemas democráticos.»
Hitler, um filme da Alemanha, Hans-Jürgen Syberberg.

Em 1919 vive-se, na Alemanha, a chamada República de Veimar. Em 1920 o marco não valia mais de 10 por cento da sua parida-de-ouro e a produção industrial alemã desceu para menos de metade da de 1913. A inflação arruinou as classes médias, prontas a dar ouvidos a qualquer partido que se apresentasse como seu defensor. Responsabilizavam-se os países vencedores, os judeus, os socialistas e os marxistas. Mas, em 1929, graças a grandes *trusts* com ajuda de capitais ingleses e americanos, e à reconstituição da sua moeda, já a economia alemã estava a recuperar, ultrapassando o nível que atingira em 1913.
O *crash* de 1929 foi, apesar de tudo, sentido fortemente na Alemanha. Favorecida pelo medo geral da crise, em 1932, a votação no partido nazi duplica em relação às eleições de 1930, chamando a si 37 por cento do eleitorado. Dado o total desacordo entre os vários partidos da República de Veimar, em 30 de Janeiro de 1933, só restou a Hindenburg uma solução: chamar Hitler ao poder. A Hitler, como chanceler, faltava-lhe, para alcançar a maioria, o apoio do centro. Em plena campanha eleitoral o palácio do Reichstag, em Berlim, foi incendiado, o que funcionou como pretexto para atacar os comunistas, que vêem a sua imprensa ser proibida e a sede ser ocupada.
Com vista à recuperação da economia, o Terceiro Reich empenhou-



-se na luta contra o desemprego e na realização de grandes obras públicas. Entre 1933 e 39 foram construídos 2500 quilómetros de auto-estradas e centenas de milhares de alojamentos, numa autêntica política urbanística de propaganda. Graças a uma reorganização férrea do país conseguiu-se reduzir drasticamente o desemprego.

Factor decisivo no desenvolvimento alemão depois de 1935 e sobretudo depois de 1937 foi a política de guerra. Será com essa finalidade última que o governo nazi vai impulsionar a investigação nos sectores de ponta: indústrias química, eléctrica e atómica. Apesar da fuga de alguns intelectuais, a ciência alemã mantém-se a primeira do mundo em 1939.

Um lugar de grande destaque é, desde os primórdios do nacional-socialismo, atribuído à propaganda, tornando-se a rádio e o cinema instrumentos fundamentais. Goebbels usaria diabolicamente as novas técnicas de comunicação de massas e, secundado por Albert Speer, arquitecto principal do Führer, organizaria cerimónias grandiosas de cariz pagão com efeitos impressionantes sobre as multidões — desfiles com archotes, construção do estádio do partido em Nuremberga, festas do sol e das colheitas.

Em 1934, Hitler assina um pacto de não agressão com a Polónia e mantém relações diplomáticas muito cordiais com a Santa Sé e a Inglaterra. Em 1935 cria um «exército de paz» de 36 divisões, atitude de força que apenas provoca um vago protesto teórico por parte da França, da Inglaterra e da Itália. Nesse mesmo ano, o acordo naval anglo-alemão autoriza a Alemanha a reconstituir uma frota de guerra. Em 6 de Março de 1936 Hitler ordena à Wehrmacht que reocupe a Renânia. A Inglaterra aprova enquanto a França se limita a um protesto diplomático. O prestígio e o poder alemães não cessam de se dilatar e os Jogos Olímpicos consagram Hitler, que apoia os nacionalistas espanhóis e se aproxima de Itália.

No começo de 1938, o Führer domina o exército e elimina os generais que tentavam refrear o expansionismo — o Oberkomando der Wehrmacht passa a ser instrumento dócil nas suas mãos.



Enquanto isto, a neutralidade britânica leva a que, em finais de 1937, Chamberlain se diga disposto a «satisfazer as reivindicações equitativas dos Estados totalitários». O *Anschluss*, enfim, dar-se-á em 1938.

A GUERRA CIVIL DE ESPANHA

«E a Espanha (que, na minha instrução primária e depois no liceu, era Leão para D. Afonso Henriques, Castela para D. João I, e, desde Filipe II e também as Guerras da Restauração, um monólito de suspeita e perigosa vizinhança, cuja formação eu vagamente via ligada a Covadonga e ao Eurico, o Presbítero*), de repente, transformava-se numa coisa que era uma data de Portugais de 1640, todos querendo separar-se uns dos outros, ao mesmo tempo que todos, ainda por cima, pretendiam fazer uma revolução comunista.»*

Jorge de Sena, *Sinais de Fogo*.

Quando em 1931, em Espanha, os republicanos vencem as eleições municipais, Afonso XIII, até aí apoiado numa ditadura semimilitar dirigida pelo general Primo de Rivera, retira-se para o exílio, e a República espanhola é proclamada.

De 1931 a 36 sucedem-se as crises políticas, defrontando-se nelas republicanos e nacionalistas. Em 1933 a direita ganha as eleições mas revela-se impotente perante a crise económica. Em 1936 seria a vez da esquerda as vencer, graças a uma «Frente Popular» análoga à francesa. Diversamente da sua congénere gaulesa, a constituição da Frente espanhola é dominada por socialistas duros e anarquistas anticlericais, adeptos da acção violenta.

Em Julho de 1936, um grupo de generais, entre os quais Franco, subleva-se contra o governo republicano. Após a vitória dos nacionalistas em Badajoz, os campos estão definidos e estremados: com os republicanos estará a marinha, a classe operária, parte dos camponeses, os Bascos e os Catalães, enquanto os nacionalistas se apoiam na Igreja Católica e no exército. A guerra será longa e atroz.

A França e Inglaterra assinam um pacto de não intervenção em Agosto de 1936, justificado pelo princípio do não envolvimento nas questões internas de um país soberano. Em Fevereiro de 1937 pretende-se alargar este acordo a vários países centro-europeus, firmando-se mesmo a interdição ao envio de voluntários para Espanha a favor da causa republicana. As diligências diplomáticas neste sentido esbarram, no entanto, com a hesitação portuguesa. Como se sabe, Salazar usou sempre de uma aparente ambiguidade em relação às



forças em contenda na Guerra Civil de Espanha. Tentando arvorar uma neutralidade, que era fundamentalmente fruto de uma prudência receosa das repercusões internas, caso assumisse de forma clara a defesa dos nacionalistas cuja acção efectivamente apoiou de forma clandestina (quer em emissões radiofónicas a partir de Portugal, quer com apoios logísticos às tropas falangistas), Salazar faz saltar o nome de Portugal para a primeira página do *Figaro* em 17 de Fevereiro de 1937. A notícia é o «sim» português aguardado durante várias semanas. O governo de Lisboa exige, porém, que o controlo das fronteiras espanholas seja confiado aos velhos aliados britânicos.

De ora em diante, os republicanos receberão ajuda unicamente da União Soviética, por meio das Brigadas Internacionais, onde participaram Malraux e Hemingway. Apesar dos apelos de Mauriac e Bernanos, a França não dera um passo para ajudar a República espanhola. Hitler e Mussolini, por seu turno, fornecerão material e tropas, como a Legião Condor, que se celebrizará com o bombardeamento de Guernica, no País Basco. Em 1938 os franquistas conseguem isolar a Catalunha de Madrid. Barcelona capitula em Janeiro de 1939 e Madrid cai nas mãos dos falangistas em Março.

A «SITUAÇÃO» PORTUGUESA

Portugal é, nos anos 30, uma sociedade periférica, onde se faz sentir o peso de uma agricultura retrógrada, de uma indústria muito débil e onde reina um desejo geral e indiscriminado de ordem através do reforço dos poderes do Estado.

Em Junho de 1930, Salazar expunha à Nação os «princípios fundamentais da revolução política». Como assinala Braga da Cruz, «não sendo teoricamente totalitário o Estado Novo não esconde desígnios políticos totalizantes, visando a *conquista das almas*».[12]

Para a realizar, todos os meios serão úteis, dos mais duros, como a perseguição política aos opositores ao regime, aos métodos mais insidiosos, como a moralização das relações de trabalho, que se traduz, na versão do cooperativismo salazarista, na harmonia entre o capital e o trabalho sob a vigilância tutelar do Estado, por «interesse nacional».

O salazarismo consolida-se sobretudo a partir de 1932, vindo a Constituição de 1933 consagrar esse «Estado forte» que se pedia nos cartazes de propaganda (desenhados por Almada Negreiros).

Os efeitos da depressão internacional de 1929 fazem-se sentir em Portugal nos anos subsequentes, avolumando o desemprego e desencadeando greves que serão fortemente reprimidas. O Partido Comunista Português, que havia sido ilegalizado e reduzido quase à inactividade em Fevereiro de 1927, recomeça a sua actividade clandestina, sob a direcção do ex-operário Bento Gonçalves, que pretende extirpá-lo da herança anarco-sindicalista e encetar uma «bolchevização» em sintonia com a Internacional Comunista.

O partido vai adquirindo assim, para além do carácter conspirativo obrigado pela força das circunstâncias, uma pretendida «ligação à luta de massas», alargando ainda a sua influência ao meio estudantil universitário e ao meio intelectual. Mas, verdadeiramente, os seus activistas reduziam-se a um pequeno grupo em Lisboa e na Marinha Grande, onde a sua forte implantação levará os vidreiros a proclamarem o «soviete da Marinha Grande», durante a greve geral de 1934.

Em final de 1935, Bento Gonçalves lança a ideia de uma Frente Popular portuguesa que não chega a desenvolver uma actividade relevante.

O movimento operário contava ainda com uma sólida actividade libertária, tendo a Aliança Libertária Portuguesa criado a Federación Anarquica Iberica (FAI), em 1932, numa aliança com os anarquistas espanhóis. Muitos deles serão presos, tendo a actividade anarco-sindicalista praticamente cessado após aquela data. Rejeitando, por princípios ideológicos, a hierarquia e a disciplina férrea que vigorava no PCP, os anarquistas soçobravam à vida clandestina.

O Partido Socialista, que adoptou inicialmente uma táctica colaborante, vê-se, apesar disso, proibido após a sua última reunião legal em Coimbra em 1933.

A Guerra Civil de Espanha será determinante para o reactivar de todas as forças da oposição, como no caso do atentado liderado por Emídio Santana contra Salazar, no estabelecimento de relações dos comunistas portugueses com a III Internacional através de Espanha, ou ainda na revolta dos barcos, fracassada ocupação de três vasos de

guerra, levada a cabo por marinheiros da Organização Revolucionária da Armada, que tentaram fazer sair as embarcações da barra do Tejo para se juntarem à armada da República espanhola (episódio referido no romance *Sinais de Fogo* de Jorge de Sena).

Mas a guerra no país vizinho será igualmente determinante para o endurecimento do regime, divulgando-se por todos os meios de que a propaganda dispõe uma histeria anticomunista que irá radicar bem fundo nos ancestrais medos do caos governativo de boa parte de uma população vasta e longamente inculta. A crispação fascizante a que o país assiste fará surgir em 1936 as milícias, como a Mocidade Portuguesa e a Legião, intensificando-se o folclore militarista e refinando-se o saneamento no funcionalismo público.

Data igualmente de 1936, o projecto de Educação Nacional de Carneiro Pacheco responsável pela formação das mentalidades como missão suprema do Estado, que irá crismar a escola como «sagrada oficina de almas». Baseando-se nuns rudimentos de aprendizagem («saber de mais não é bom», segundo o próprio ministro da Educação), esta reforma, que vai perdurar na formação de várias gerações de portugueses, parte de um ideário muito explícito de verdade histórica reinventada «à luz dos princípios que serviam os interesses do Estado. A História era nas palavras bem expressivas de Salazar o meio de alimentar as grandes certezas da alma colectiva».[13]

E se a encenação desta política começa na sala de aula, o seu centro nevrálgico e órgão de cúpula será, sem dúvida, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), dirigido desde 1933 por António Ferro. Cabendo-lhe o papel de definir as grandes linhas do regime para a cultura e para as artes, o SPN irá promover salões de pintura, prémios literários, exposições onde se evocava a grandeza e «Feitiço do Império», será, enfim, o responsável directo pela presença portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1937, onde procura mostrar ao mundo as conquistas de um país empenhado na «regeneração das almas».

O DILÚVIO FINAL

Se em 1919 o liberalismo ocidental parecia triunfante, em 1939 o seu malogro era total. As sociedades liberais tinham sido incapazes de se adaptar à crise económica e de fazer frente à dupla pressão totalitária do comunismo e do fascismo.

A generalidade dos autores insiste no argumento de a fraqueza das

democracias ter contribuído para a força das ditaduras. Mas convém observar mais de perto as razões dessa «fraqueza». Ela nasce de um paradoxo: a guerra rebentará por a paz se ter tornado um valor supremo, pela defesa de um pacifismo visceral que norteava a «fraqueza» democrática. Quando, em 1935, escreve *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jean Giraudoux tenta refazer a História apagando o que parece ser inelutável na existência dos povos: a guerra. O texto de Giraudoux é uma metáfora do espírito de pacifismo *naïf* a que se tentava, a todo o custo, dar fôlego e é, simultaneamente, o sinal da incompreensão dos factores decisivos que se estavam a jogar à vista de todos na Europa. Grande parte dos intelectuais franceses ignoraram até bastante tarde a velha advertência da Heraclito: «A guerra é a mãe de todas as coisas.»

Ou, nas avisadas palavras de Walter Benjamin: «Quando os pacifistas ilustrados tentam abolir a guerra por meio de argumentos racionalistas, resultam simplesmente ridículos. Mas quando as massas armadas começam a alegar contra a guerra os argumentos da razão, então sim, a guerra acaba.»[14]

UMA REALIZAÇÃO CONTURBADA

Desde a realização da primeira exposição universal em Londres, em 1851, o discurso oficial dos organizadores foi sempre o de acentuar a permuta pacífica e cooperante entre as nações e a afirmação dum consenso nacional que parecia conseguir-se, pelo menos em desespero de causa, pela exibição para o exterior das vitórias da produção, da descoberta ou da criatividade de cada nação presente no certame.

Se bem que oficialmente banida, a política não deixou de estar presente na Exposição de 1937, que dela recebe aliás uma tão forte marca. A brevidade dos governos na Terceira República e as profundas alterações nas relações de força políticas, a vivacidade e até a virulência dos debates nas comissões, no parlamento e na imprensa, os conflitos de competência e de orientação entre o governo francês e a edilidade parisiense — todos estes factores determinaram directamente a realização da Exposição, para lá das condicionantes epocais europeias.

A 28 de Dezembro de 1929, Julien Durand, deputado radical do Doubs e presidente da Comissão do Comércio, propõe à Câmara de Deputados a organização de uma segunda «Exposição das artes

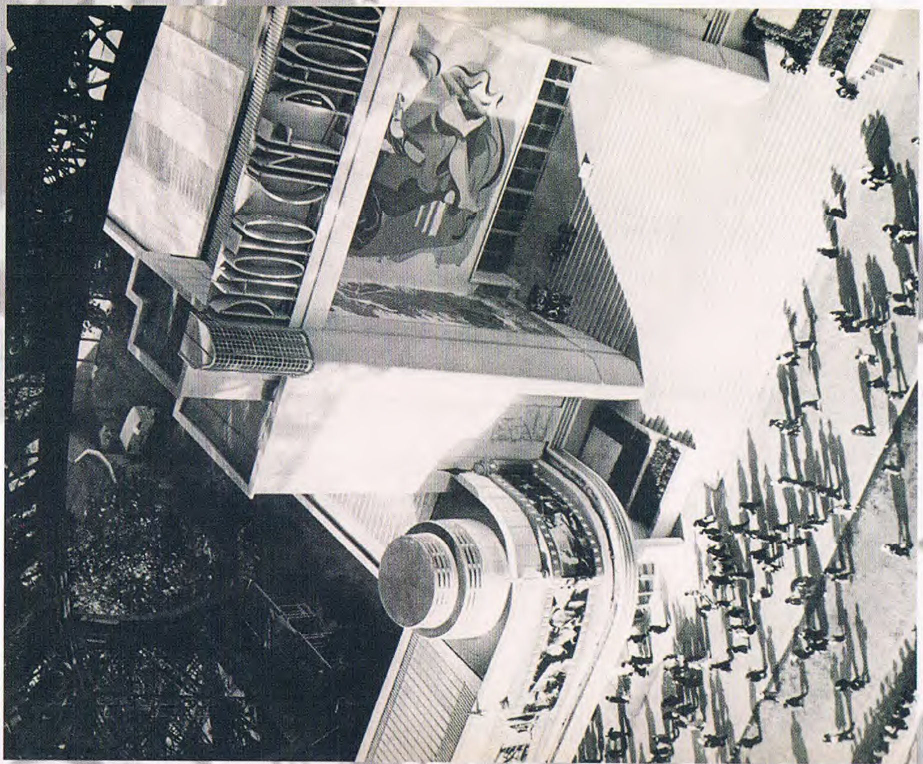
decorativas e industriais modernas» para o ano de 1936 (em 1925 decorrera a «Exposição internacional de artes decorativas e industriais» de Paris), sob a direcção do Ministério do Comércio, louvando o deputado «as grandes manifestações da actividade francesa que são as nossas exposições». Esta resolução será adoptada pela Câmara em 30 de Junho de 1930.

A dimensão nacionalista das exposições ditas internacionais é por demais evidente, mas o intuito da Exposição é também o de sustentar e proteger uma produção que resistia com dificuldade à crise mundial. Efectivamente, a Exposição representará dois milhões e meio de dias de trabalho para arquitectos, pintores e escultores. O tema clássico das exposições universais — o estímulo da actividade económica — é agora reforçado pela crise internacional, como sublinhava o comissário Edmond Labbé: «A Exposição, peça importante, senão essencial de um programa de grandes trabalhos (...) constitui um meio de recuperação não negligenciável, uma verdadeira arma contra a crise...»[15]

Em Fevereiro de 1932, o Senado requer o alargamento do quadro da futura exposição, apoiando a proposta do senador Paul Tournan de «uma Exposição Internacional da Civilização» abarcando âmbitos tão vastos como as ciências, artes, letras e indústrias, de modo a promover a cooperação intelectual. Subjacente a esta intenção está ainda o espírito de compreensão entre os povos e de reconciliação pacifista do final dos anos 20. Por outro lado, um projecto do deputado Fiancette, apresentado à Câmara de Deputados em Junho de 1932, propõe-se organizar uma «Exposição internacional da vida operária e camponesa» em Paris, em 1937. Na verdade, os objectivos da exposição iam oscilando consoante as tempestades políticas.

O governo funde então as três iniciativas de modo a fazer uma exposição única, «digna das tradições francesas» e pede ao BIE (Bureau International des Expositions), a 7 de Outubro de 1932, que a data de 1937 seja reservada à França para uma exposição das obras ligadas às artes decorativas e industriais modernas, com uma classificação em três secções, segundo as propostas parlamentares. Cada um dos três temas irá ter expressão, ainda que desigual, na Exposição de 1937: o primeiro, no tema geral «Artes e Técnicas», o segundo, numa exposição temática sobre o pensamento em honra do tricentenário do *Discurso do Método* de Descartes e na confluência universal para a paz e, finalmente, o terceiro, no Centro Rural.

Por fim, um decreto de 16 de Janeiro de 1933 assinala o nascimento oficial do projecto.



Em 1934 o projecto comum de exposição «geral internacional (artes decorativas e industriais modernas, vida operária e camponesa, cooperação intelectual)», tornar-se-á, após a nomeação do comissário-geral Edmond Labbé, simplesmente «Artes e técnicas na vida moderna». Será internacional e não universal, por força de vários circunstancialismos, como veremos adiante.

Decidiu-se, pois, que a Exposição teria como tema a divisão que havia crescido entre arte e tecnologia. O próprio título — «Exposição internacional das artes e técnicas na vida moderna» — mostra a diferença decisiva em relação ao espírito das primeiras exposições universais.



Uma vista da área dedicada às regiões, o Centro Regional, em que a França se revia na sua diversidade social.

Como afirmará o comissário-geral Edmond Labbé, a Exposição «reunirá obras originais de artistas e industriais. Esforçar-se-á por mostrar que as realizações artísticas podem intervir nos mais modestos domínios, que não há nenhuma incompatibilidade entre o belo e o útil, que Artes e Técnicas devem estar indissoluvelmente ligadas, que o progresso natural se desenvolve sob o signo da Arte».[16]

O COMISSÁRIO-GERAL LABBÉ

Condicionada pelas mudanças de orientação política, a Exposição sofrerá, em consequência, alterações, quer nas figuras dos responsáveis pela sua organização, quer quanto às directivas a ter em conta.

O primeiro comissário-geral, nomeado em 1933, Aimé Berthold, era um moderado do Partido Radical que vê o projecto da Exposição ser abandonado, quando um gabinete radical de direita é empossado em 1934.

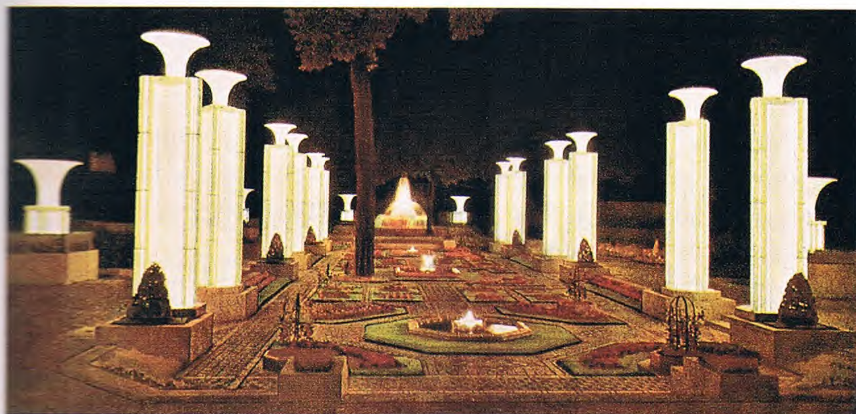
Quando a ideia parece ter definitivamente estagnado, será o Conselho Municipal de Paris, politicamente muito conservador, quem a retoma sob pressão de vários grupos que, para concretizar



Duas vistas nocturnas da Exposição. Em cima são bem visíveis os pavilhões da União Soviética e da Alemanha. Em baixo, a iluminação dos jardins era mais um dos aspectos a que se deu especial atenção.

esse propósito, se movimentam na capital. Os interessados são múltiplos: desde as empresas de construção e os comerciantes, a artistas sem clientes (arquitectos, decoradores) que organizam mesmo uma União Corporativa dos Artistas Franceses.

Será neste contexto que ganhará corpo, a 15 de Maio de 1934, o projecto conjunto de uma Exposição a organizar pelo Estado e pela cidade de Paris. O novo comissário-geral, Edmond Labbé, fora o primeiro director-geral do Ensino Técnico e considerava as escolas profissionais, sobretudo as de profissões especializadas, o meio de «formar uma elite entre os operários de oficinas e fábricas».[17]



Com Labbé, a Exposição muda de rumo. As relações políticas que mantém não se traduzem nas confrontações extremadas que dividem a França, sendo o seu prestígio unanimemente reconhecido que, em larga medida, conseguirá um certo equilíbrio entre as várias ideologias actuantes na Exposição. E assim, numa altura em que o lema de muitas manifestações de rua era «Usine, cité, banlieue: l'ouvrier nouveau est arrivé», vão ser comités tripartidos de artesãos, arquitectos e industriais que serão chamados a ter uma palavra decisiva quanto à selecção das propostas apresentadas.

Por outro lado, havia que tomar em consideração o pendor regionalista que vira alargar-se a sua implantação social desde a guerra. No Congresso Regionalista de 1935, Labbé demonstra estar consciente desta evolução: entre os operários de elite e a região, já não entendida apenas como conservadora dum mundo rural anquilosado, pode nascer uma osmose. Estamos, pois, longe do industrialismo das exposições do século XIX. O tempo agora é de compromisso social.

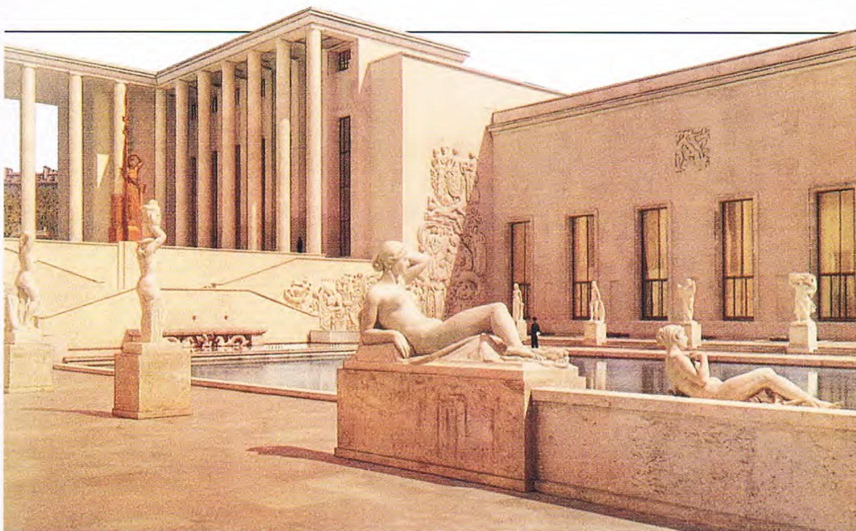
A realização de uma obra de tal envergadura em tempo de crise não deixava, porém, de suscitar dúvidas e inquietações, a que o próprio comissário-geral dava voz:

«Todas as empresas comerciais e industriais, sem distinção, deverão, em período de crise, manifestar uma actividade transbordante? Estará certo para os nossos comerciantes e industriais que a preparação de uma Exposição seja o mais útil dos esforços possíveis, seja o primeiro passo na estrada de um futuro melhor? Expor não é esbanjar os últimos recursos, queimar os últimos cartuchos em vão? Para que fazer publicidade se essa publicidade, essa parada dispendiosa, está condenada de antemão ao fracasso pelo encerramento do mercado exterior e interior, pelo inelutável empobrecimento das grandes massas consumidoras, dos camponeses, dos assalariados, dos funcionários, da pequena e média burguesia...»

No entanto, o mesmo Labbé acrescentava para dissipar estas inquietações:

«Penso que, obrigando-nos a aperfeiçoar um certo número de técnicas, a Exposição irá contribuir para a defesa da situação que séculos de trabalho nos permitiram ocupar entre as grandes potências económicas do Planeta.»[18]

Em 1935 a Exposição tinha nome e tema, mas em 1936 os planos ainda não existiam. A data de abertura foi sendo protelada ao longo de 1937 para, finalmente, por pressão do tempo, a comissão tomar decisões apressadas e avançar com planos improvisados. Quando o



O Museu de Arte Modena albergou, durante a Exposição, uma retrospectiva da arte francesa desde a Alta Idade Média até a Douanier Rousseau.

É certo que o fracasso da abertura aprazada para o 1º de Maio anulou um ambicioso programa de festas populares confiado a associações culturais de esquerda, muito activas nessa época.

Porém, o êxito verificado no Verão e no Outono — *L'Humanité* publicava todos os dias, como um triunfo, o número crescente de entradas na Exposição no dia anterior — foi absorvido pela esquerda como uma vitória política, de tal forma que a imprensa apoiante do Front Populaire desencadeou uma enérgica campanha tentando impor a ideia da recondução da Exposição para 1938.

Três das propostas bem sucedidas da Exposição estão, deste modo, relacionadas com a conjuntura política do momento: o Palácio da Descoberta, a exposição «Obras-primas da arte francesa», iniciativa da responsabilidade de L. Blum e, por fim, a intensa e eficaz política de «popularização» da Exposição.

A própria organização manifesta este desejo de divulgação generalizada, propondo «Que a Exposição procure demonstrar que, qualquer que seja a condição social, um certa preocupação de arte pode trazer a qualquer pessoa uma vida mais suave; não existe nenhuma incompatibilidade entre o belo e o útil, a arte e a técnica devem estar ligadas».[21]

De facto, a Exposição levará a cabo um vasto projecto de acesso à arte e à cultura de um «povo» supostamente excluído dos prazeres artísticos pela hierarquização capitalista. Para tal, coloca no centro do programa, no Museu de Arte Moderna do Estado, no Palácio de Tóquio, uma exposição onde estão reunidas 1341 obras retratando a actividade artística francesa desde a Alta Idade Média a Douanier

Rousseau. Montada em menos de seis meses, a Exposição registou um grande número de visitantes e uma generalizada aprovação da crítica, apesar de Brasillach, cego pelo anti-semitismo, afirmar que «o Front Populaire nada teve a ver com aquilo».

Foi o próprio L. Blum, de facto o ideólogo da Exposição, quem esteve na origem das duas principais decisões «modernistas» da Exposição: a concordância final para a participação dos Delaunay na decoração do «Pavilhão do Ar», e a construção do «Pavilhão dos Tempos Novos» pelo grupo Le Corbusier.

Em casos polémicos como o do Pavilhão do Ar, entregue a André Laurent-Eynac, hostil ao Front Populaire e ao grupo de pintores «cubistas» reunido por Delaunay, Blum intervém a favor destes (chamando aliás a Delaunay, «caro camarada»), salvaguardando os interesses da arte moderna e possibilitando que a estética não figurativa se pudesse apresentar ao grande público.

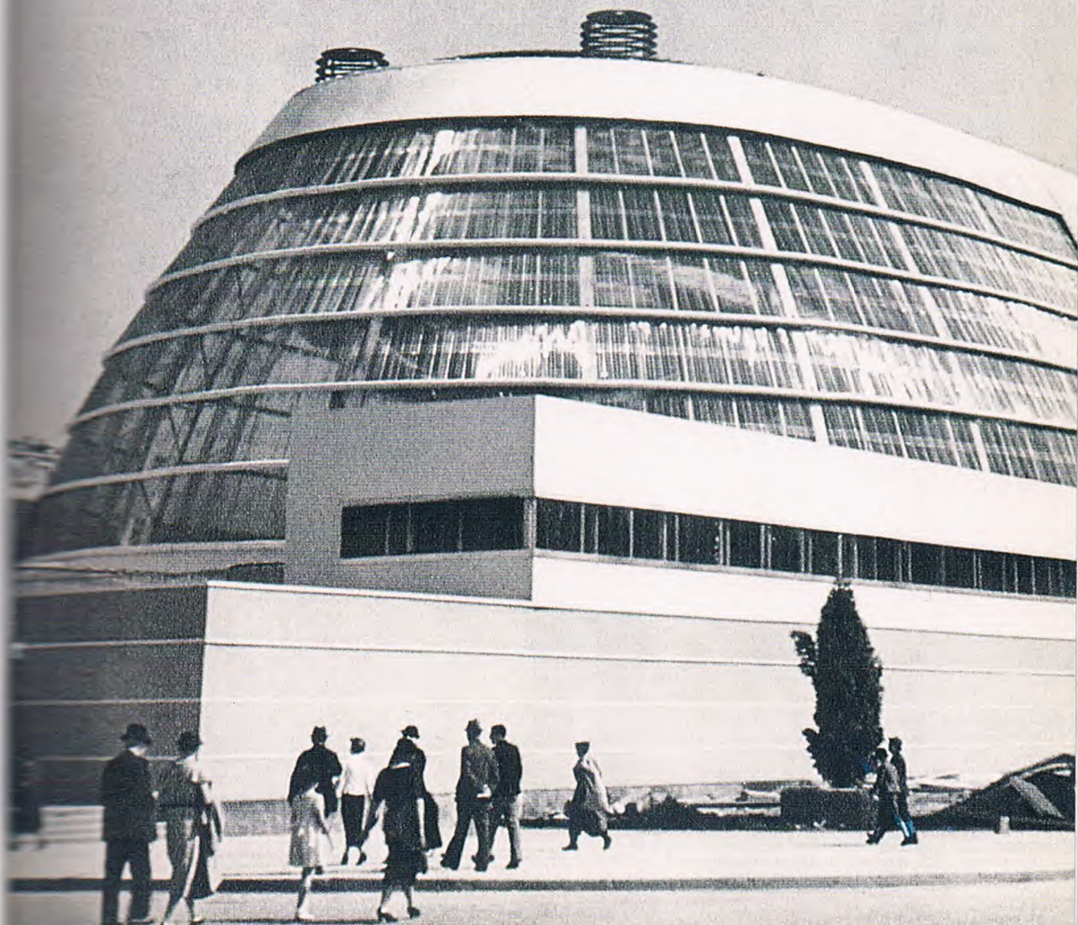
Estas arbitragens em favor dos artistas não anulam, no entanto, a afirmação de uma estética oficial, mas indiciam a «abertura» do Front Populaire a uma inovação moderada. De resto, nas fileiras do Front Populaire estava reunido o essencial das vanguardas, já ajuizadas, dos anos 20 — do Grupo dos Seis a Germaine Dulac, de André Lhote a Cartel, todos mobilizados contra o «fascismo incendiário de livros».

Por outro lado, usando os novos agentes culturais, como o cinema e a rádio, o Front Populaire demonstrará que, apesar de se tratar de *media* largamente ocupados pelas forças conservadoras, a esquerda pode afirmar-se neles como agente do futuro.

Não deixaremos, no entanto, de deparar com algumas situações paradoxais como, por exemplo, o facto da melhor realização proposta pelo Front Populaire ter decorrido num espaço construído numa Exposição anterior: o Palácio da Descoberta albergado pelo Grand-Palais de 1900. Para além disto, como veremos adiante, a construção de dois Museus de Arte Moderna não permitiu, afinal, que as suas portas se abrissem às obras dos artistas contemporâneos.

O *Prometeu Que Triunfa sobre o Abutre* de Lipchitz, situado em frente da porta principal do Palácio de Chaillot, parece ter sido, quer pela simbologia, quer pela animosidade que suscitou na imprensa e na crítica de direita, a obra de arte mais representativa de um «espírito Front Populaire».

Da tentativa de conciliação da arte moderna com o Front Populaire resultaram ainda dois tipos de locais: os pavilhões de carácter alegórico e os «centros» de carácter experimental. Para além destes, o



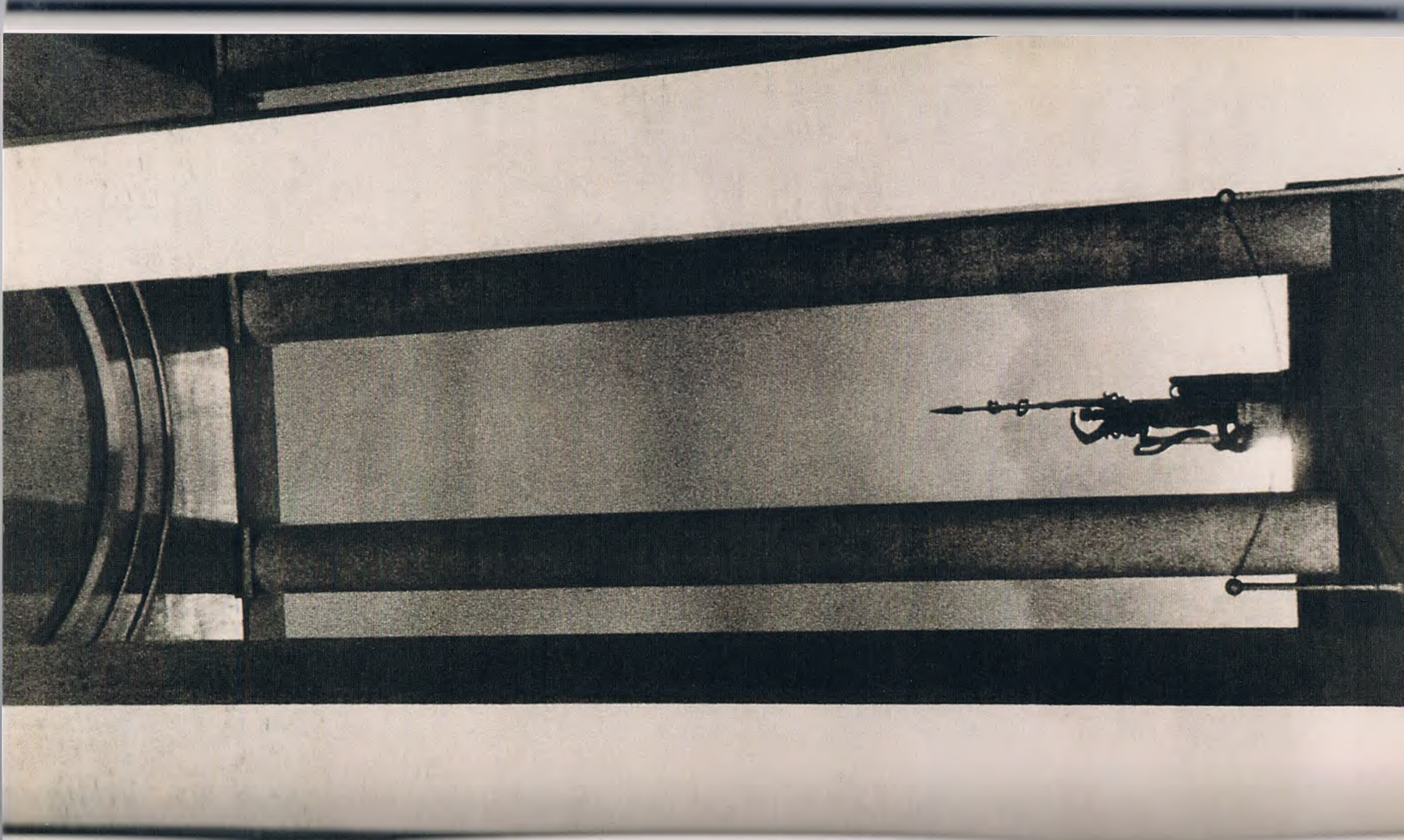
O Pavilhão do Ar, localizado
na Esplanade des Invalides.

Pavilhão da Paz de Laprade e Bazin, a Casa do Trabalho de Héry e o Pavilhão da Solidariedade de Mallet-Stevens patenteavam uma índole emblemática procurando ilustrar, sob um eclectismo estético e ideológico, temas sociopolíticos como «A assistência pública» de Delaunay, «Sindicalismo» de Léger, ou «A miséria decrescendo à medida que as leis sociais aumentam», extraordinário título de um baixo-relevo dos irmãos Martel.

Numa atitude coerente, o discurso oficial da Exposição insiste na «popularização», sendo tomadas algumas medidas nesse sentido, como a criação de uma Direcção da Propaganda, ou o estabelecimento de um Serviço de Albergues que podia acolher mais de seis mil residentes. A partir de Julho, estas iniciativas tornam-se um programa sistemático, graças ao dinamismo do subsecretário de Estado *ad hoc*, Max Hymans. De modo a intensificar a afluência de público, Hymans põe em prática duas eficientes técnicas de democratização: uma entrada semanal a preço reduzido em 50 por cento; e a organização de viagens populares a 65 francos — os *comboios Hymans*, como ficarão conhecidos. Organiza também, em menos de um mês, cortejos populares temáticos, um dos quais uma Festa do Trabalho, festas consagradas aos albergues de juventude, às artes e tradições populares, à *chanson*, e ao que começava a chamar-se as «jovens companhias» de teatro experimental que serão importantes no pós-guerra, mas que já aqui tiveram um espaço próprio.

Se todas as exposições universais foram espectáculos de massas, a de 1937 teve, sem dúvida, uma forte componente de festa popular. E foi com esta imagem absurdamente festiva que o Front Populaire deixou a Exposição e o poder. A sua última manifestação cultural ocorreria em 1 de Julho de 1938, quando, com um ano de atraso, se inaugura o Museu do Homem, ao som de uma cantata de Robert Desnos e música de Darius Milhaud. Nessa altura, já os jornais ocupavam as suas primeiras páginas com a questão dos Sudetas, pretexto escolhido por Hitler para anexar a Checoslováquia.







II

A REALIZAÇÃO

Ainda que a Antiguidade e a Idade Média tenham conhecido a diversificação de mercados através das feiras, as primeiras exposições de produtos destinadas a instruir o público e a fazer avançar os mecanismos de produção estão inevitavelmente ligadas ao advento da era industrial.

É no século XVII que se realizam as primeiras exposições (nacionais) em Paris. A produção artística do momento era exibida no pátio do Palais-Royal e, no final do século, na grande galeria do Louvre. Será aí que vai surgir a primeira exposição mista: a par das esculturas e pinturas, a Academia das Ciências inaugura a sua presença com a apresentação de máquinas. Em 1756 a Sociedade para o Avanço das Artes, das Manufacturas e do Comércio da Grã-Bretanha organiza uma exposição industrial. À medida que adquirem um carácter técnico e que os propósitos de divulgação se acentuam, a estas manifestações vai sendo associada a entrega de prémios.

A tradição francesa de estimular a indústria e comércio através de medidas proteccionistas e de encorajar artes e letras pela criação de academias próprias, vem desde Colbert. Durante a Revolução o Salon passou a ser o local de exibição da Academia de Pintura e de Escultura, enquanto as máquinas eram expostas em locais separados. Em 1798, François de Neufchâteau, ministro do Directório, inspirando-se na exposição industrial de Praga, realizada sete anos antes, festejou o aniversário da República, inaugurando no Champs-de-Mars a primeira de uma série de onze «exposições públicas dos produtos da indústria francesa», entre 1798 e 1849.

A intenção de, por emulação, elevar a produção francesa até ao nível atingido pela indústria britânica e de assim reforçar a imagem da França, faz destas manifestações o antecedente das exposições universais.

Por meados do século XIX, o capitalismo liberal vive de pesados investimentos que exigem progresso técnico e melhoria da produtividade. A revolução da máquina a vapor que permitira a produção em grande escala, é intensificada pelo caminho-de-ferro que transporta matérias-primas e mercadorias para todas as partes do planeta. As grandes potências industriais, Inglaterra e Alemanha, vivem banhadas num optimismo embriagador. A expansão imperialista pretende passar de colonizadora a civilizadora, glorificando a máquina como

verdadeiro demiurgo mecânico, e buscando a vulgarização científica e a educação do povo.

No plano filosófico, o saint-simonismo, persuadido de que a acção do Estado assegurará o progresso social, casa-se com a celebração do objectivismo científico pelo positivismo de A. Comte, reunindo-se assim todas as condições para que o conceito de exposição industrial dê lugar à primeira Exposição Universal (em Londres, em 1851), na qual estarão expostos todos os produtos de todos os países.

A Exposição Universal realizada em Paris, em 1889, deveria ter um fasto particular, visto comemorar o centenário da Revolução. Erigir o mais alto edifício do mundo, a Torre Eiffel, foi, só por si, um acontecimento. Seguiu-se a de 1900, menos onerosa mas tão gigantesca quanto inextinguível na memória europeia. Os três monumentos que dela perdurariam — o Grand e o Petit-Palais, a Ponte Alexandre III — dão bem uma ideia da sua dimensão e da moda arquitectónica da Belle Époque.

Durante os 37 anos seguintes, Paris irá realizar ainda duas exposições especializadas. A Exposição Internacional de Artes Decorativas, que fez de 1925 uma data-chave na história da arte, cunhando a expressão «estilo 1925» ou «estilo art déco», enquanto na moda a linha direita das mulheres sem formas era o resultado das tendências afirmadas quinze anos antes por Léon Bakst e os Ballets Russes; e, em 1931, a Exposição Colonial organizada pelo marechal Lyautey que viria a ter um êxito considerável. O parisiense pôde então saciar a sua sede de exotismo na verdura do Bois de Vincennes, onde se podiam ver muitos visitantes de capacete colonial a navegar em sampana no lago Daumesnil ou experimentando prudentemente toda a espécie de variedades gastronómicas indígenas.

DE UNIVERSAL A INTERNACIONAL

A Exposição de 1937 foi classificada como internacional e não como universal, por razões que se prendem mais com um estratagema jurídico-legal do que pelo teor conceptual da Exposição.

Em Maio de 1932, o BIE (Bureau International des Expositions) considera inviável o pedido do governo francês para organizar, em 1937, uma exposição geral de primeira categoria consagrada às artes decorativas, visto estar demasiadamente próxima da Exposição Universal de Bruxelas, a realizar em 1935. Esta recusa era, em boa parte, consequência da posição inabalável dos delegados britânicos.





Em cima, o Pavilhão do Egipto; ao lado, o Pavilhão da Noruega. A arquitectura dos pavilhões foi um dos factores de sucesso da Exposição.

Uns meses mais tarde, o ministro francês do Comércio divulga uma versão mais comedida: a França apenas pretenderia organizar uma exposição geral de segunda categoria. Os delegados britânicos acusam a França de assim tentar arranjar um modo de levar a cabo três exposições internacionais em doze anos (1925, 1931 e 1937), numa altura em que o BIE tentava limitar a notória inflação de exposições.

A perseverança diplomática francesa e as pressões da imprensa acabarão por abalar as reticências do BIE que, no entanto, toma medidas preventivas. Deste modo, para impedir a possibilidade de os organizadores conferirem a esta feira a dimensão de uma de primeira categoria, a Comissão de Classificação do BIE interpreta no sentido mais restrito os parágrafos da Convenção de 1928, que fixava as regras das exposições, e cujo regulamento prescrevia, para as exposições de segunda categoria, a proibição de se construírem pavilhões nacionais. Na verdade, de

acordo com a Convenção em vigor, as exposições de segunda categoria não *obrigavam* os países convidados a construir pavilhões próprios.[22]

A Exposição Internacional das Artes e Técnicas na Vida Moderna, de 1937, realizou-se, pois, também do ponto de vista legislativo, de forma muito pouco ortodoxa. Nalgumas reuniões particularmente tempestuosas, a Comissão de Classificação e o Conselho de Administração acusaram a representação francesa de violar o espírito da Convenção e de sabotar a autoridade do Bureau. O delegado francês defendeu-se habilmente esgrimindo argumentos como o do lugar importante da arquitectura nas artes decorativas, o dos deveres da hospitalidade (!) e o desejo de apresentar ao mundo uma exposição atraente. E rematava com tirada sábia e eloquente: «Há um mundo entre a regra e a vida...»[23]

Esta *petite histoire* das exposições levaria a que, mais tarde, em 1945, Sir Edward Crowe, veterano do BIE, divulgasse em nota interna a preocupação de rever a política da Convenção de modo a pôr cobro a «este *nonsense* de exposições de primeira categoria mascaradas sob o título de secundárias».[24]

Como tal, as razões da atribuição de uma categoria secundária são essencialmente estratégicas, por parte da França, e não corresponderam à realidade da Exposição. Com estes factos se relaciona também o atribuir da designação oficial de Exposição *internacional* e não *universal*. Na verdade, aquelas são exposições especializadas e, portanto, sujeitas a um tema, como o adoptado pela de 1937, «Artes e técnicas na vida moderna».

A «adaptação» deste tema foi assim destinada, quer a ultrapassar as restrições da regulamentação internacional, quer a absorver de forma consensual as várias propostas e tendências que, ao longo da sua conturbada gestação, tinham vindo a surgir, sem que o título tenha, de facto, correspondido a uma especialização da Exposição.

TEMAS, IDEIAS E IDEAIS

Múltiplos princípios gerais de concepção são, portanto, considerados ao longo da organização administrativa e da montagem financeira de uma Exposição obrigada a adaptar-se à generalizada recessão económica.

A fim de evitar «que não se trate apenas de uma grandiosa e pitoresca festa de caridade em proveito dos sinistrados da crise»,[25] os poderes públicos procuram conferir a esta Exposição um alcance moral e



O Pavilhão dos Estados Unidos da América, uma presença constante neste tipo de Exposições.

político. Acentua-se, pois, o seu carácter inovador de abertura à juventude, vincula-se-lhe uma determinação social e regional e, finalmente, orientam-se-lhe os intentos a fim de contribuir de forma resoluta para o pacifismo.

Estes conceitos fundamentais vão condicionar a Exposição e estarão subjacentes aos seus programa e actuação. O *futuro*, tantas vezes invocado no discurso oficial da Exposição, reside na juventude e na paz, contrariando o belicismo e o desejo de autoridade tão comummente requestados na época. Propósitos louváveis e democráticos que Henry Paté, presidente da secção da Juventude na Exposição, não deixa de assinalar, reagindo à mobilização militarista da juventude tão propagada nos Estados totalitários:

«A Exposição de 1937 deve ser antes de tudo uma manifestação das forças jovens e das ideias novas. [...] O meu sonho é criar uma cidade da juventude [...] conseguir realizar um agrupamento internacional de elite [desportiva] dos adolescentes...»[26]

Evidentemente que a instabilidade dos gabinetes ministeriais irá provocar, no conteúdo e finalidades da Exposição, modificações mais ou menos radicais de acordo com a cor política do momento. Estas oscilações irão também reflectir-se na atitude conceptual quanto à natureza das relações entre arte e técnica: ora se fala de *métiers d'art*, de objectos de luxo, ora se quer promover o artesanato ligado à produção regional, ou se pretende colocar a arte ao serviço da indústria, ambiguidade que se estenderá a alguns aspectos menos coerentes da Exposição. Aliás, o debate sobre a organização e a forma da Exposição irá, em larga medida, ocultar o debate sobre o conteúdo.

Para começar, o debate sobre a localização foi longo e polémico.

Tradicionalmente, as exposições universais do século XIX eram organizadas de modo a apresentar objectos industriais, racionalmente agrupados por classes. O modo de expor os objectos aos olhos dos visitantes era a garantia da sua existência real e da sua eficaz divulgação sendo, pois, simultaneamente, uma representação simbólica e mediática da sociedade através da sua produção material. Ou uma espécie de museu materialista. Os objectos, realçados por arquitecturas de metal, ocupavam vastos espaços a que se dava o máximo de luz como forma de fazer sobressair um esplendor feérico. Estas áreas nucleares da Exposição eram complementadas com pavilhões independentes.

A Exposição de 1855 havia lançado o paradigma com a ideia engenhosa do sobrinho de Napoleão III, príncipe Napoleão (conhecido como «Plomplom»), de um enorme edifício elíptico feito de galerias concêntricas. A arquitectura destas exposições tinha sobretudo um

valor de continente, de «cofre». Os grandes *halls* das exposições do século XIX foram, como se sabe, um local privilegiado da formação da memória colectiva, lugar de legitimação da sociedade industrial, que assim aspirava a criar um consenso social.

A Exposição de 1937 diferencia-se desde logo neste olhar sobre os objectos produzidos. O registo da indústria deixou de ser unívoco, admitindo-se, pelo contrário, a ambiguidade da pretendida aliança entre a arte e a técnica.

Compreende-se, assim, que a procura de um consenso alargado, anacrónico em termos de realidade social, tenha transformado a forma e os preparativos da Exposição num assunto primordial. A tensão provocada pelo planeamento da Exposição apagou, assim em larga medida, os fins a que ela se tinha proposto. Em nome de um êxito que era necessário obter, os adeptos da Exposição iriam cercear as críticas, instaurando-se quase um estado de guerra que impelia o país no sentido difundido pela propaganda. E este só podia emergir do domínio da utopia, porque a Exposição tinha, contra ventos e marés, que ser realizada. Os ideais a que deveria dar corpo correspondiam sobretudo à materialização de um ideal predeterminado: a legitimação do progresso deveria ser não só material como também intelectual.

Por isso, a tradicional distribuição de medalhas e recompensas não foi suficiente, insistindo-se de tal forma nas intenções pedagógicas da Exposição, que a sobrecarregou com um didactismo talvez excessivo — painéis de textos, gráficos, estatísticas, demonstrações constantes de como se fabrica, como se investiga, como se faz chegar um bem de consumo até ao utente. É certo que, nalguns pavilhões, o uso desta metodologia se prende necessariamente com o fim em vista, como no Palácio da Descoberta, idealizado de modo a conseguir uma vulgarização científica e técnica através da demonstração.

O texto do Guia Oficial da Exposição apelava, desde logo, para um visitante interessado que se queria motivar, enaltecendo-lhe as potencialidades e acenando-lhe com a utopia de um conhecimento finalmente acessível:

«Você não é um visitante que apenas quer distrair-se. Mas é certamente também um trabalhador apaixonado pelo seu ofício, ávido de o melhorar e que, à noite, depois de cumprida a jornada, sonha para os outros e para si próprio com uma existência mais bela, mais estável, mais feliz. A Exposição permitir-lhe-á satisfazer essa vontade altiva e esses desejos eminentes. Aqui é-lhe apresentada uma imagem clara e profunda do presente.»[27]

Os termos em que se coloca aqui a questão são interessantes: conhecer mais é ser individualmente mais feliz e é criar uma sociedade mais justa. Conhecer é, pois, um acto social e político e não apenas a satisfação de um interesse pessoal. Curiosamente, na base desta intervenção não está o intelecto, mas um valor externo — o trabalho. É por se querer melhorar o que hoje chamaríamos a *performance* que o trabalhador deve aspirar ao conhecimento. É, portanto, para oferecer um melhor resultado a quem lhe paga as horas de trabalho que se espera que, durante as horas de ócio, ele esteja, de novo, a trabalhar a fim de rentabilizar a profissão. Como resolver esta argumentação contraditória? Por duas vias: pressupondo que o trabalho interessa o trabalhador «apaixonado» (o que seria raro, sobretudo em tempo de crise e quando, como já vimos, a especialização acentuava a ruptura entre o trabalhador e o produto do seu labor), e identificando melhoria da produção com uma ilusória promoção pessoal.

Para além do incitamento necessário a um reforço da produtividade numa Europa em tempos de recessão, há aqui o aflorar de uma propaganda que procura desesperadamente um consenso entre o trabalho e o capital. Este elo perdido desde os primeiros passos da Revolução Industrial é um ideal que todos os regimes, democráticos ou não, tentam na altura alcançar. A grande diferença de actuação talvez resida no facto das democracias não elegerem o «inimigo a abater» (judeu, comunista ou emigrante), como forma, mais ou menos ritual, de agregar os «espíritos».

A Exposição de 1937 apresentava-se sob o título oficial de «Exposição internacional das artes e técnicas na vida moderna».

Sendo todas as exposições mostras do engenho (e da ingenuidade) humanos sob as asas do progresso e da paz, pretendia-se agora alcançar propósitos mais vastos do que as costumadas rivalidades nacionais. Ironia dos tempos e ironia das designações, pois, supostamente estes vastos propósitos deveriam ser universais: a elevação do gosto através das artes e a melhoria da vida quotidiana através da ciência e indústria. Pareceria que as antigas e «saudáveis» rivalidades mercantis, industriais, artísticas podiam agora, por milagre de prestidigitação, ser superadas no consenso de uma exposição, na hora em que a realidade já não permitia qualquer consenso. Como se a mercadoria e o seu local de eleição fossem o negativo fotográfico ou a metonímia do ruído do mundo...

O título da Exposição assinala, desde logo, a dualidade fundamental entre arte e técnica, para além de afirmar o poder transformador da arte e da ciência. Sugere ainda outra mudança fundamental: agora a



As actividades económicas estiveram também representadas.
Aqui pode ver-se o Pavilhão da Marinha Mercante.

arte e a ciência não existem como valores absolutos — a arte tornou-se artesanato e a ciência converteu-se fundamentalmente em tecnologia. Ou seja, o valor da arte e da ciência advém sobretudo da utilidade social, sendo a aplicação na vida quotidiana a mais alta medida do trabalho.

O segundo grande propósito da Exposição era, como se viu, a cooperação intelectual da humanidade, tema que fazia parte da proposta lançada em 1932 pelo senador Paul Tournant. Este tema estará presente na exposição temática sobre o «Pensamento» a propósito do tricentenário do *Discurso do Método* de Descartes; numa exposição de «trocas intelectuais através do mundo» efectuada no Museu de Arte Moderna da Cidade; e na Coluna da Paz construída por Laprade e Bazin por iniciativa do Rassemblement Universel pour la Paix.

Já a proposta de Fiancette de uma «Exposição internacional da vida operária e camponesa» traduzir-se-á na Exposição e, graças ao apoio do Front Populaire, num Centro Rural que integra uma aldeia modelo com os mais recentes aperfeiçoamentos das técnicas agrícolas num quadro moderno e racionalista (uma aldeia cartesiana, ou, numa imagem queirosiana, Paris em Tormes), para além de uma série de pavilhões temáticos consagrados à Higiene e à Solidariedade, entre outras questões sociais.

Seria sobretudo pela dimensão arquitectónica que a Exposição pode-

ria atingir os fins pretendidos. Esta preponderância arquitectónica explica o crescente alargamento de espaço que a foi assaltando. Mais do que no século XIX, foi a própria arquitectura dos pavilhões que constituiu o cerne da Exposição e este fenómeno não deixará de se acentuar nas exposições seguintes, como na de Nova Iorque, em 1939, onde se destacariam o edifício do National Cash Register Co em forma de caixa registadora ou o da Radio Corporation of America em forma de lâmpada de T.S.F.

Apesar de todos os cuidados despendidos na disposição do espaço, o resultado não terá sido dos mais exaltantes, como testemunha Mallet-Stevens, arquitecto colaborador de Le Corbusier:

«1900 — Exposição dinâmica. A grande roda dando voltas no céu, o passeio rolante percorre a exposição de forma trepidante, todas as máquinas estão em funcionamento nas galerias, o público assiste à fabricação do ar líquido, as lâmpadas eléctricas brilham durante a noite. 1937 — Exposição estática. Todas as fábricas aperfeiçoadas, enormes, estão representadas em fotografia. Fotos, maquetas, dioramas, fingimentos.»[28]

Mallet-Stevens está a comparar duas exposições nos antípodas uma da outra e é óbvio que, como para todos os que a visitaram, a imagem da Exposição de 1900 dificilmente será suplantada, dado o seu enorme impacte. Para além disso, o arquitecto não deverá ser muito isento quanto à Exposição de 1937, que lhe ofereceu vários dissabores.

No entanto, o abandono dos grandes *halls* tradicionais das exposições do século XIX, deveria, no espírito dos organizadores, permitir uma exibição mais especializada, mostrando «casas de síntese, onde cada técnica é estudada, analisada, apresentada num esforço colectivo que valoriza as características e qualidades das profissões, de preferência a uma apresentação comercial das empresas».[29]

Uma das inovações artísticas na Exposição de 1937 foi a decoração. O termo artesão é usado repetidamente na literatura oficial de uma forma que indica que o artesanato era tão valorizado como a arte.

O cavalete de pintura era agora considerado elitista. Os muralistas e escultores que decoraram as paredes das galerias industriais foram reconhecidos como os verdadeiros artistas, em sintonia com a filosofia oficial da feira.

Um indício da consagração do artesanato pode ser visto na admiração, ainda que condescendente, concedida aos artistas das colónias. Em 1931 a Exposição Colonial tivera, como referimos, um êxito assinalável, mas era uma festa relativamente modesta que transportava os nativos, com o seu pitoresco, para o Château de Vincennes. Agora,

em 1937, as colónias são colocadas em plena ilha dos Cisnes no meio do Sena. Era a encenação da terra de sonho de *As Mil e Uma Noites*, o Oriente exótico, a África negra, tudo aglomerado no Bairro do Ultramar e devidamente separado das representações das várias metrópoles. A «descoberta» das colónias era uma novidade tão surpreendente que, ao observar as máscaras tribais do Gabão e da Costa do Marfim, o cronista oficial Marc Chadourne exclama: «Sou preto mas sou bonito.» Não sabia ele as voltas que o mundo daria até se retirar este «mas»...

Sob o reflexo da conjuntura política da altura, os organizadores intentaram dar um forte cunho regionalista à Exposição. Tentou-se assim imitar a exposição colombiana de Chicago, a qual dedicou boa parte do seu espaço aos Estados da União. A ideia, transferida para Paris, não podia funcionar do mesmo modo. Chicago não significa para os EUA o que Paris significa para a França e no Centro Regional da Exposição de 1937 eram manifestas as distinções entre a capital e o resto do país. Se a ilha dos Cisnes era o canto das Colónias para a França, o Centro Regional representava as províncias num canto remoto da Esplanade des Invalides. Aí podiam apreciar-se os produtos das várias regiões francesas, desde tecidos e mobiliário aos prazeres da mesa e a toda a gama de bebidas alcoólicas, expostas em pavilhões de construção híbrida que casavam estilos tradicionais e regionais — normando, gótico, renascentista — com linhas sóbrias de estilo internacional. O aspecto visual era, ao que parece, um efeito de grandeza miniaturizada.

Embora se procurasse exorcizar a política em nome de um entendimento humanista e de uma troca acima das ideologias em confronto latente, a Exposição de 1937 foi um veículo manifesto de propaganda nacionalista. A palavra «propaganda» não tinha ainda conotações negativas e podia ser vista por todo o lado, nos pavilhões franceses e estrangeiros, prolongando a tradição de exibição nacional das primeiras feiras mundiais.

Cada país exibia o seu melhor, de modo a mostrar ao mundo a superioridade do seu sistema político e económico, colorindo-lhe as excelências do funcionamento com atracções suficientemente aliciantes de modo a promover o turismo. E assim, os dois pavilhões italianos mostravam as realizações do regime de Mussolini, das obras públicas à sofisticação das artes decorativas no «Apartamento Ideal de 1937». Mas era sobretudo a monumentalidade da estatuária, como a estátua equestre do pátio de entrada representando o «Génio do Fascismo», que fazia sobressair o lema oficial da representação italiana na feira:

conseguir a «harmonia do mais revolucionário modernismo com o mais profundo respeito pelo formidável património das tradições».
Terá sido, no entanto, a União Soviética que terá montado a exibição propagandística mais dispendiosa: um mapa da mãe Rússia totalmente feito de ouro incrustado com rubis, topázios e outras pedras preciosas, luxuosa ilustração do crescimento industrial do país nos últimos anos.

O MAPA DA EXPOSIÇÃO

O rio Sena era a espinha dorsal da Exposição desde a Praça da Concórdia à ilha dos Cisnes. O centro da Exposição situava-se na colina de Chaillot: ao cimo, na Praça do Trocadéro, a Coluna da Paz, depois o Palácio de Chaillot com a vasta esplanada e fontes. De um lado e de outro, disseminados pelos jardins, 22 pavilhões estrangeiros — Finlândia, Dinamarca, Japão, Noruega, Espanha, Vaticano e, na margem do Sena, a URSS e a Alemanha. Entre o rio e o pavilhão alemão, com dimensões bem mais modestas que as do seu vizinho, situava-se o pavilhão português. Do outro lado da Ponte Iéna (que foi alargada para a ocasião e reservada só a peões) os restantes pavilhões estrangeiros — de um lado a Grã-Bretanha, Suécia, Checoslováquia, EUA; do outro, a Bélgica, a Suíça, a Itália. Junto da Torre Eiffel, os pavilhões da Imprensa e do Cinema prolongados no Champs-de-Mars por *stands* publicitários, outros pavilhões estrangeiros e o Pavilhão da Luz. Na margem direita, a este do Trocadéro, os Museus de Arte Moderna e o Grand-Palais transformado em Palácio da Descoberta, o Centro dos Ofícios e a Exposição dos Transportes.
Desde a sua primeira versão, e até 1937, a Exposição não cessou de aumentar em área e número de expositores, de tal modo que foi preciso instalar o Centro Rural na Porta Maillot e o da Juventude no Parque Kellermann.
Se em 1934 a Exposição atingia a Praça do Trocadéro, a Ponte de Iéna e a Passerelle Debilly, uma pequena parte do Quai d'Orsay e um canto do Champs-de-Mars, em 1935 ela reivindica já o Cours la Reine e o Cours Albert Ier, o Grand-Palais, o restante jardim do Trocadéro, uma parte da Avenida de Tóquio, a ilha dos Cisnes, a Esplanade des Invalides, a Ponte Alexandre III, a Ponte dos Invalides, uma extensão do Champs-de-Mars, um terreno compreendido entre a Porta Dauphine e um terreno no Boulevard Kellermann.



O Pavilhão de Itália, da autoria do arquitecto Piacentini, foi um dos mais marcantes da Exposição.

Finalmente, em 1936, a Exposição toma conta de uma última fracção do Cours la Reine, uma parte da Avenida do Marechal Galliéni e a quase totalidade do Champs-de-Mars. Em conclusão, a Exposição, à data de abertura, quase quintuplicara de volume. Para percorrer o conjunto, que se alongava por três quilómetros e meio, havia um serviço de carros eléctricos e de *navettes* fluviais.

Do ponto de vista do urbanismo, a Exposição constitui um *tour de force* importante por se ter conseguido realizar, no centro de Paris, perto dos Campos Elísios, da Concórdia, dos Boulevards, da Madeleine, das Tulherias, do Bois de Boulogne, uma Exposição cuja cintura exterior tinha 7,5 quilómetros de perímetro. E isto sem demolir as casas que já existiam, e integrando harmoniosamente árvores e pavilhões.

Apesar disso, a Exposição de 1937 apresentava-se como uma colecção de objectos arquitectónicos dispersos sobre uma vasta superfície, uma «miscelânea» segundo alguns, sob o modelo de uma cidade-jardim. Esta diversidade foi conscientemente procurada pelos organizadores, que podiam controlar a justaposição de arquitecturas e de verdura numa estranha maqueta fabricada numa escala tal que o resultado foi uma pequena aldeia de vinte metros, em estuque, para alojamento da qual foi necessário um *bungalow*.

Devido às muitas greves, à penúria de certos materiais, ao crescimento imparável do projecto inicial, a Exposição foi inaugurada com

atraso e certos pavilhões foram acabados apenas na véspera do encerramento. Como a França em 1940, a Exposição não estava pronta.

Não faltava quem pensasse que faltara à Exposição um «chefe», tanto mais que as nações que tinham a sorte de possuir um *führer*, um *duce*, um futuro *caudillo* ou o «paizinho dos povos», pareciam animadas de uma outra eficácia e diligência.

A Exposição de 1937 iniciara-se com a crença de que contribuiria para servir a paz e para vencer a crise:

«Na hora em que apesar dos ensinamentos da guerra e das esperanças suscitadas pelos pactos de paz, as nações se lançam umas contra as outras com todo o ardor dos preconceitos, agrupar 45 nações da Ásia, da Europa, da Austrália, da América e de África num torneio pacífico, é um resultado rico de promessas. [...]

A união de hoje faz-se num momento de crise económica e de tensão internacional:

Contra o ódio, pela Paz!

Contra a miséria, pela Prosperidade!»[30]

Assim clamava um texto que, editado em 1937, relatava as maravilhas da Exposição. Estas incluíam 300 palácios e pavilhões construídos para a ocasião. A superfície da Exposição alargava-se por 105 hectares, dos quais 9,5 hectares estavam ocupados pelos pavilhões. O número de expositores elevava-se a 11 mil. Participaram 45 nações,[31] tendo-se registado 31 milhões de entradas, durante os seis meses da sua duração — de 25 de Maio a 25 de Novembro.

Quanto ao custo da Exposição, as estimativas iniciais apontavam para um défice da ordem dos 750 milhões de francos, número que seria corrigido pelos efeitos económicos do desenvolvimento do turismo e dos transportes durante o ano de 1937, para o que também terão contribuído as férias pagas então instituídas pelo Front Populaire. Assim, um balanço mais tardio, de 31 de Dezembro de 1940, indica já que a Exposição terá dado um lucro de cerca de 218 milhões de francos.

UMA MODERNIDADE CLÁSSICA

O arquitecto-chefe, Jacques Gréber queria promover uma arquitectura «sincera», ou seja, uma arquitectura que não tentasse transmitir a pavilhões provisórios a «aparência de edifícios definitivos pelo emprego de formas que seriam aceitáveis em materais duráveis





Os jogos de água do Trocadéro. Em segundo plano, à direita: os Pavilhões da Roménia, da União Soviética e da Grã-Bretanha. Ao lado, vista a partir do Palácio de Chaillot.

mas que, realizados em materiais ligeiros, acusariam a mentira, sempre deplorável em matéria de arquitectura. Por outras palavras, o abandono do chamado estilo ‹de exposição›, que pelo estuque pintado tende, sem o conseguir, a dar a impressão de pedra de talha ou de mármore».[32]

O desejo de diversidade aparece em quase todos os participantes que tentam exprimir o espírito nacional através de uma expressão moderna — a Grécia, com a sua colunata jónica, e o Egipto com elementos do vocabulário antigo, interpretaram as referências locais ou tradicionais com uma linguagem mais ou menos moderna, de modo a expressar o génio de um país em registo contemporâneo. É o caso do pavilhão da Finlândia, concebido como um hino à madeira, ou o da Checoslováquia, todo em metal de forma a exprimir o desenvolvimento industrial do país. Em alguns países é clara a expressão de uma vontade de poder, como no célebre face a face Alemanha/URSS.

Albert Speer conta como, ao ver o *sketch* do futuro pavilhão soviético, alterou a concepção do seu projecto:

«Sobre um grande pedestal, uma escultura de uma dezena de metros de altura avançava triunfalmente em direcção ao pavilhão alemão. Vendo isto, concebi um cubo maciço, ritmado por pesadas pilastras, *parecendo parar um assalto, enquanto, do alto da cornicha da minha* torre, uma águia, com a cruz gamada nas garras, media com o olhar o casal soviético.»[33]

A estatuária colossal deve, como foi já referido, a sua motivação próxima ao papel decisivo que lhe foi atribuído na expressão dos nacionalismos, como acontece nas duas grandes figuras no pavilhão do México e no cavaleiro que representa o Génio do Fascismo no de Itália. Noutro espírito completamente diferente, a *Guernica* de Picasso, no fundo do *hall* despojado do pavilhão de Espanha, evocava o sofrimento de um país dilacerado pela guerra civil.

As formas arquitectónicas testemunham a coexistência de tendências diferentes: *classicismo* no Palácio de Chaillot e Museus de Arte Moderna, edifícios destinados a permanecer depois da Exposição, e *modernismo* na maior parte dos pavilhões. Um classicismo depurado e modernizado, visando imprimir aos edifícios uma dignidade oficial sem identificação com o classicismo académico dos edifícios governamentais de Washington recém-concluídos na época, como a National Gallery of Art, o National Archives ou o Jefferson Memorial.

Albert Speer, arquitecto do Terceiro Reich, não esconde a sua surpresa ao verificar que:

«[...] a França também, nos edifícios de aparato, tendia para o neoclassicismo. Afirmou-se frequentemente mais tarde que este estilo era a marca da arquitectura de Estado dos regimes totalitários. O que é totalmente inexacto. É antes a marca de uma época, reconhecível em Washington, Londres ou Paris, tal como em Roma, em Moscovo ou nos nossos projectos para Berlim.»[34]

O pintor Amédée Ozenfant celebrou igualmente o Palácio de Chaillot, cuja «dignidade a Terceira República ainda não tinha alcançado em nenhum edifício».[35] Recorde-se que Ozenfant fundara, em 1920, com C. E. Jeanneret (que futuramente assinaria Le Corbusier) a revista *Esprit Nouveau*, onde vinha sendo divulgada a ideia de um purismo em todas as artes, fundamentado em princípios de síntese e de construção. De acordo com estes princípios, a reflexão da revista tanto incidia sobre estética contemporânea como sobre obras do passado o que vem na linha desse entrecruzar do modernismo com o classicismo.

O classicismo monumental transmitia a sensação de tranquilidade



O Pavilhão do Termalismo, decorado com enormes frescos nas fachadas.
O lazer e a saúde, duas preocupações das sociedades modernas.

nesses tempos de crise, emitindo a imagem de um valor seguro, universal, que parecia transcender os conflitos internacionais.

O gosto pelo antigo, esse *nostos* tão recorrente no modernismo literário, é um traço arquitectónico que se exprime em composições fundadas na simetria, no equilíbrio das massas, numa volumetria hierarquizada, qualidades estas eminentemente clássicas e que, na Exposição de 1937, encontramos nos pavilhões modernistas como os da Higiene e da Luz de Mallet-Stevens, ou no Pavilhão de Saint-Gobain de Coulon e Adnet.

A própria organização da feira tinha, aliás, dado indicações de uma linha policromática e «antinudista», o que redundou, por vezes, numa versão empobrecida e adoçada do modernismo. Mallet-Stevens nota que, apesar de tudo, a arquitectura escapava à tendência barroca que dominava na decoração interior:

«A moda actual nas artes decorativas não chegou ainda, felizmente, à arquitectura, nem tão-pouco à arquitectura efémera das exposições. É o estilo feito de estuques e gessos, estafes em espiral debruadas, decalcado das capas de revistas femininas. Um jornalista com espírito baptizou-o de ‹estilo galante›: náiades com archotes, móveis híbridos nascidos de um cruzamento ingrato entre o estilo Luís Filipe e o rococó vienense, tapeçarias e cortinados onde o pechisbeque, as tranças, os cordões se multiplicam desordenadamente. Moda fácil, se tanto, mas que não chegará à arquitectura.»[36]

O Pavilhão dos Artistas Decoradores, por reacção a esta tendência «nudista» da arquitectura moderna, ostentava uma decoração arabesca que, a avaliar pelo sarcasmo da crítica, parece não ter tido grande êxito: «Aos rigores jansenistas do funcionalismo, [...] receio ver opor um movimento desordenado que extrai as suas forças activas de uma misturada de neo-humanismo, de folclore e de *bibelots* de antiquário.»[37]

Curiosamente, a maior parte dos pavilhões terá conseguido um estranho equilíbrio entre a sobrecarga decorativa e a nudez, satisfazendo o desejado consenso do arquitecto principal da Exposição:

«Como carácter geral de composição, procurámos afastar-nos, por um lado da arquitectura emoldurada e sobrecarregada que caracterizava o início deste século e, por outro lado, da reacção que este excesso de decoração provocara e que se traduziu na nudez. Sem ser um compromisso, sempre lastimável em arquitectura, o estilo que poderá advir da Exposição de 1937 será um retorno à tradição lógica da decoração, limitado aos pontos essenciais sobre volumes simples, exprimindo, de uma forma racional nas fachadas, a disposição e a utilização dos interiores.»[38]

A integração das artes plásticas e sobretudo da escultura e dos grandes frescos decorativos na arquitectura dos pavilhões relevava da vontade de escapar aos rigores do funcionalismo e, simultaneamente, pretendia libertar a arquitectura do peso de uma decoração antiquada. Este compromisso restabelecia, porém, a antiga hierarquia entre as artes que os artistas modernos haviam querido abolir, devolvendo à pintura e à estatuária o papel tradicional. A escultura ficava reservada aos exteriores dos edifícios, sobretudo no Palácio de Chaillot, enquanto os grandes frescos, em grande parte nos pavilhões, abarcavam géneros muito diversos, desde obras-primas como *O Transporte das Forças* de Léger no Palácio da Descoberta ou *A Fada Electricidade* de Dufy no Pavilhão da Luz, a telas de interesse discutível como *Estaline Rodeado pelos Generais do Terceiro Exército de Infantaria* no pavilhão da URSS. Houve ainda outras obras conseguidas, objecto de uma aprovação geral, como as de Aublet e Delaunay nos palácios dos Caminhos-de-Ferro e da Aeronáutica. O próprio Le Corbusier admirava «essas enormes pinturas murais feitas com grande mestria onde o fenómeno colorido foi ordenado por um colorista que compreende os recursos de espaço e de lirismo que a cor pode transmitir. Tudo isto exprimindo, graças às judiciosas relações de cor, uma alegria, uma espécie de explosão primaveril, um alargamento dos espaços».[39]

É significativo que mesmo o Centro Regional que se poderia julgar



A Ponte Alexandre III, herança da Exposição de 1900, com o Pavilhão do Ar ao fundo, um dos sinais dos tempos.

condenado a ser um *pastiche* da arquitectura das províncias francesas, fosse concebido nessa mescla de um espírito moderno matizado pelas tradições locais. Os organizadores Letrosne e Labbé queriam fazer emergir uma espécie de racionalismo regionalista, propósito que não teve, aliás, resultados notáveis. Nas palavras de Gréber, «sem qualquer *pastiche*, a adaptação das necessidades modernas às tradições impostas pelo clima, a raça, os costumes e a língua permitem libertar uma arquitectura viva, indiscutivelmente mais humana e sensível do que a abstracção matemática e monótona à qual chegam os dogmas estéreis dos esperantistas da arquitectura».[40]

O Centro Regional, um dos atractivos da Exposição, pretendia favorecer a afirmação das identidades regionais, dando a palavra aos princípios do regionalismo então bem em fase de expansão. Criava-se assim uma verdadeira metáfora da nação francesa alicerçada em «seguros» valores tradicionais, como um microcosmo protector face à ascensão dos totalitarismos.

PARIS É UMA FESTA?

A *Fada Electricidade* havia já tido o seu monumento de vidro e de luz na Exposição de 1900. Expressão da modernidade triunfante, a iluminação teve as honras de se ver consagrada em numerosas e constantemente renovadas «festas da luz» durante a Exposição de 1937.

«De todas as manifestações com que a Exposição Internacional marca a sua deslumbrante e efémera existência, as que obtêm maior admiração popular são incontestavelmente as festas da Luz», diz-nos Robert Chenevier, fascinado, num artigo na *Illustration* de 14 de Agosto de 1937.

Os efeitos de uma iluminação cuidadosamente programada em pavilhões, fontes, fogos-de-artifício — sobretudo a muito espectacular da Torre Eiffel descrita como verdadeiro rendilhado luminoso — imprimiram uma dimensão festiva à Exposição e constituíram um poderoso factor de unificação no *patchwork* da Exposição. À noite, sob os feixes coloridos dos projectores, toda aquela amálgama tão contraditória que era a Exposição surgia sob uma envolvente unidade fantasmagórica.

As complexas sessões feéricas eram musicais e visuais, usufruindo da proximidade do rio Sena que permitia mesclar a luz com a água, conseguindo-se o efeito artístico de verdadeiras sinfonias luminosas. Para estes espectáculos foram expressamente compostas partituras de Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger e Jacques Ibert.

Refira-se ainda, no que respeita a esta marca da modernidade, as inúmeras projecções de filmes nas mais de 40 salas de cinema, uma delas com 1200 lugares no Pavilhão Photo-Ciné-Phono. Papel essencial desempenharam também, na Exposição, os novos *media* como a foto, a rádio e o cinema, aspecto a que podemos associar o privilégio concedido, pela primeira vez, à publicidade. Enfim, boa parte dos dispositivos técnicos e mediáticos que iriam regular o quotidiano dos cinquenta anos seguintes, já ali se encontravam.

A dimensão festiva que existiu em todas as exposições universais, assumiu em 1937 um cunho particular. Dir-se-ia o fim de um mundo antes do cataclismo da guerra que se receava já e se tentava esconjurar, erguendo uma Coluna da Paz, totem tristemente irrisório.

É na trágica ambiguidade entre a festa crepuscular e a maturação popular da modernidade que reside a grandeza da Exposição de 1937.



Vista parcial do Centro Regional, uma das grandes atracções da Exposição.



III

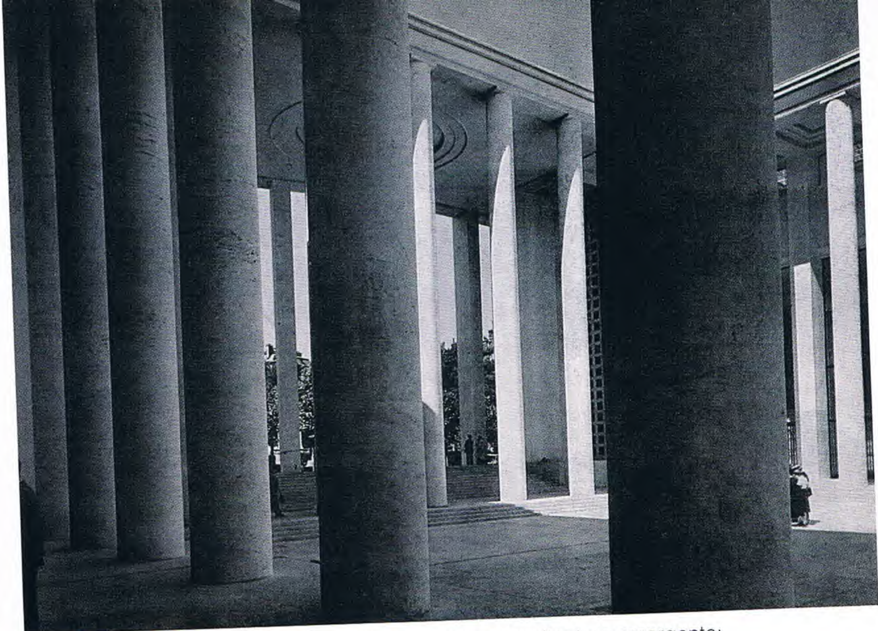
OS ASPECTOS MEMORÁVEIS

O auge da Exposição de 1937 deveria ser um novo e esplêndido palácio-museu no cimo da colina de Chaillot, onde estava até então o Palácio do Trocadéro. Apesar de este ser o maior legado da Exposição Universal de 1878, foi arrasado em 1934 sem grande polémica: «O velho Trocadéro será chorado só por aqueles que habitualmente choram os mortos», escrevia, na época, um arquitecto francês. O novo Palácio de Chaillot deveria ser assim a vingança triunfante do presente sobre o passado. A sua construção não deixou, no entanto, de estar envolta em alguma controvérsia.

De acordo com as directivas da organização, a linguagem do novo edifício deveria ser de um modernismo moderado, ajustando-se à tradição monumental francesa de um Ledoux ou de um Percier. O projecto apresentado por Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau e Léon Azéma e os irmãos Martel como escultores, foi o escolhido entre a centena de propostas apresentadas. Seriam assim preteridos projectos como o de Auguste Perret, autor com uma obra importante no racionalismo clássico, e que propunha a ideia de uma entrada gigantesca pela Praça do Trocadéro para um espaço onde se situariam dois edifícios de cada lado, constituindo uma «Cidade de Museus» majestosa, «à francesa», ou o projecto de Mallet-Stevens e Jacques Carlu que se baseava numa ideia de Museu da República. No entanto, como veremos, o resultado final não iria desprezar algumas das sugestões apresentadas nestes projectos derrotados no concurso.

Carlu e Azéma tinham ganho prestigiados Prémios em Roma, tendo o primeiro participado, nos anos 20, na reconstrução da colina do Capitólio. Boileau e Azéma afirmavam-se desde início dos anos 30 como defensores de um racionalismo rigoroso.

O concurso final, que passou por várias fases controversas e orientações contraditórias, acabou por acentuar a ideia de aproveitamento e camuflagem do já existente, de modo a diminuir os custos. Alguns dos elementos das outras equipas concorrentes serão convidados a participar na realização do projecto vencedor. E assim, vinte pintores e quarenta escultores colaboram na decoração do palácio e dos jardins, destacando-se nomes como os de Bouchard e Pommier, Belmondo, Delamarre, Dufy, Bonnard e o de Paul Valéry com textos que ficarão inscritos nos frontões do palácio.



O Palácio de Chaillot, exemplo da arquitectura emergente: a tensão entre classicismo e modernismo.

Quando em Janeiro de 1936, finalmente, se dá início à construção, renovam-se as críticas violentas na opinião pública. Como acontecera cinquenta anos antes, aquando da edificação da Torre Eiffel, circula um abaixo-assinado reclamando a paragem imediata dos trabalhos. Nele, figuras tão importantes como Cocteau, Picasso, Matisse, Rouault, Chagall, Braque, entre outros, consideram a obra uma «verdadeira dissipação dos dinheiros públicos». Os arquitectos defendem-se com o argumento de que a concepção monumental que os norteara fora já «empregue na época romana e nos períodos mais brilhantes da arquitectura francesa, do Renascimento ao século XVIII».[41] É interessante verificar que Eiffel se havia igualmente defendido invocando a ideia de uma beleza eterna manifesta, por exemplo, nas pirâmides do Egipto. A legitimação de uma obra moderna como a Torre Eiffel, verdadeiro hino ao ferro como símbolo de uma estética marcada pela inovação tecnológica, parece ter que passar pela convocação de um classicismo a que ela não corresponde mas a que tem que fazer uma vénia de passagem.
O términus do palácio acabará por fazer calar as críticas e alguns dos seus antigos opositores, como Braque, participarão mesmo na realização ou tecer-lhe-ão elogios, como os de Louis Gillet, signatário da petição contra a obra e que, em 1937, admite a sua admiração pelo «grande acordo à francesa que oferece uma mistura complexa de urbanidade e de nobreza, de cortesia e de austeridade».[42]
O Palácio de Chaillot não é apenas o edifício mais importante que a Exposição de 1937 nos legou. Encarna o espírito de 1937 no que foi característico de um bom número de pavilhões: a tensão entre classi-

cismo e modernismo, presente aqui no contraste entre a nudez das paredes em calcário e os elementos esculpidos espalhados com alguma parcimónia pelo edifício.

O vector classicista concentra-se, em Chaillot, nos princípios da composição, como a simetria e equilíbrio, a diferenciação entre a base e o remate superior, o contraste entre o vertical e o horizontal ou ainda a integração do edifício nos jardins à volta. No entanto, estas linhas não são exclusivamente clássicas, sendo antes praticadas pela maior parte dos arquitectos de então, incluindo os chamados modernos, de acordo com o que chamámos a modernidade clássica.

Para além disto, houve ainda que conciliar o velho com o novo, questão complexa colocada pela existência do velho Trocadéro, que Huysmans descreve malevolamente como «uma enorme barriga de mulher hidrótica».

Apesar de todas as dificuldades que rodearam a sua concepção e construção (as condições económicas e sociais sob as quais foi construído foram desastrosas), o resultado pode ser considerado quase um milagre.

E, no entanto, o palácio não trouxe grande notoriedade ao seu arquitecto. Até hoje tem sido uma obra pouco valorizada nas histórias da



Pavilhão do principado do Mónaco. Terraços e grandes janelas espelham uma atmosfera mediterrânica.

arquitectura, onde é normalmente segregado para o conjunto de arquitecturas modernas «vulgares», ou seja, populares.

Trata-se de um duplo ostracismo da parte dos arquitectos. Primeiro, porque um palácio, com o fausto e a grandiosidade que implica, é um

género que a arquitectura moderna não favoreceu, virada para casas particulares ou alojamentos sociais. Ao lado das arrojadas vivendas conceptuais de vanguarda da burguesia intelectual dos anos 20-30, um palácio era uma realização anacrónica.

Por outro lado, o palácio foi, durante muito tempo, considerado como «fascista», «estalinista», ou pelo menos, como representando o célebre «retorno à ordem». Este retorno ao passado por meio do neoclassicismo foi, para alguns, um dos primeiros símbolos do fascismo em arquitectura. A larga e impessoal extensão de colunatas evoca para muitos uma sensação de totalitarismo, uma sujeição do individual ao Estado. Assim pensou Albert Speer, pelo que o pavilhão alemão foi levado a cabo num espírito muito próximo do do Palácio de Chaillot. Há, sem dúvida, no palácio uma estética de representação do Estado, ainda que permeada por valores modernos, democráticos e hedonistas. Esta figuração do Estado na arquitectura é, de resto, um sinal desses tempos de crise geral: o Estado surge como refúgio, como a casa-mãe de todos os deserdados.

No entanto, em Chaillot, a composição do espaço mostra diferenças significativas em relação à arquitectura dita fascista: o palácio dispõe-se em duas alas, como dois braços acolhedores (o que não deixa de ser uma imagem maternal de um edifício de Estado), no meio das quais não está o palco de onde se lançarão discursos inflamados à multidão, mas um espaço aberto, um lugar de passagem que permite apreciar Paris em duas perspectivas diferentes: a movimentação da cidade e o Sena, a Torre Eiffel, o Champs-de-Mars, constituindo assim um miradouro gigante, uma espécie de teatro de onde se pode contemplar a paisagem urbana, animada pelo jogo de canhões de água e das fontes do Trocadéro. Bruno Foucart chama-lhe justamente, «uma colina inspirada».[43]

A concepção do Palácio de Chaillot é assim inseparável do local e da própria Exposição. O antigo Trocadéro de 1878 e a Torre Eiffel eram as únicas construções no local, o que criava um vazio cujas soluções teriam forçosamente grandes repercussões naquele espaço. De resto, o antigo Trocadéro nunca se integrara na paisagem sendo descrito, repetidamente, como semelhante às orelhas de um asno. Havia ainda a Ponte de Iéna, que foi alargada como um prolongamento do espaço para os peões. Por ironia da história, este «abrir alas» na ponte deu ainda mais relevo aos dois pavilhões ameaçadores da Alemanha e da URSS, situados precisamente de cada um dos lados da ponte na margem direita do Sena.

Durante a Exposição, o Palácio de Chaillot foi o único edifício com



A figuração do Estado
na arquitectura.
O Pavilhão da Alemanha,
de Albert Speer,
prenunciava uma visão
do mundo.

envergadura capaz de se sobrepor à massa gigantesca e avassaladora dos pavilhões alemão e soviético. Posteriormente, como é sabido, Chaillot passou a albergar um complexo de museus: o Museu da Marinha e o do Homem; o Museu dos Monumentos Franceses (fundado a partir das colecções de escultura de Viollet-le-Duc); o Museu do Cinema e a Cinemateca (instituição que, fundada em 1935 por Henri Langlois e a funcionar em Chaillot desde 1962, é mundialmente reconhecida como pioneira na conservação de filmes e de importantes documentos cinematográficos, para além de uma actividade intensa de exibição de mais de 2000 filmes por ano) e, no subsolo, o grande sala do Teatro Nacional Popular animado por Jean Vilar de 1951 a 1963. A ideia inicial de Auguste Perret de edificação de uma «Cidade de Museus» acabou, finalmente, por, de algum modo, se concretizar.

Classificado como monumento histórico, Chaillot retira talvez a sua grande popularidade imediata do magnífico e amplo terraço exterior que tem sido local de eleição de variadas manifestações, desde partidas de maratona e concertos, até constituir fundo iconográfico para fotos de moda, ou ser palco de arrojadas exibições de *skate* e patinagem, sem falar do espaço privilegiado que é para simples passeio e contemplação.

O PALÁCIO DE TÓQUIO

Os dois Museus de Arte Moderna, o do Estado e o da cidade de Paris, foram criticados desde o resultado do concurso que haveria de lhes traçar os destinos. A história da sua concepção explica, em parte, a incompreensão a que foram votados.[44]

Desde há muito fazia-se sentir a necessidade de transferir as obras mais recentes do caduco e exíguo espaço da Orangerie do Luxemburgo, onde se amontoavam desde 1879. Foi, portanto, opinião unânime, desde a primeira hora da Exposição, que deveria ser construído um Museu de Arte Moderna.

Posteriormente, em 1934, por cooperação do Estado com os responsáveis pela cidade de Paris, foi acordada a construção de dois museus no mesmo espaço. Esta decisão foi, para alguns, o começo de todas as «catástrofes» e, para outros, um desafio arquitectónico ímpar. O regulamento do concurso aberto em Setembro de 1934 apresentava exigências bastante precisas e problemáticas. O projecto, que deveria contemplar a construção de dois museus (um museu



Luz, jardins interiores, escadarias de formas arrojadas: a arquitectura formulava novas relações entre exterior e interior.

do Estado, que substituía o do Luxemburgo, e o Museu da Cidade para as obras contemporâneas na altura expostas no Petit-Palais), especificava ainda que cada um deles deveria abranger uma área idêntica e exigia estruturas reforçadas dos soalhos de modo a ser possível expor estátuas no primeiro andar. Para além disto, requeriam-se certas zonas de serviços até aí pouco usuais nos museus, galerias e salas que funcionassem com o mínimo de elementos fixos e, sobretudo, sublinhava-se a questão mais difícil: a iluminação natural na maior área possível, admitindo-se apenas o uso de luz artificial em locais indispensáveis e unicamente como recurso auxiliar.

Todas estas exigências não impediram que, no final de Novembro, 128 projectos tivessem sido apresentados, envolvendo mais de trezentos arquitectos. O júri, de constituição alargada e democrática (51 membros, incluindo seis eleitos entre os concorrentes), dá o primeiro prémio à equipa Dondel, Aubert e Viard. Os resultados suscitaram de imediato violentas reacções de protesto, sobretudo da parte dos «modernos», praticamente excluídos das recompensas: nem Mallet-Stevens, nem Le Corbusier tiveram uma menção honrosa.

Apesar da acesa polémica que se prolongou durante meses na imprensa da especialidade, o projecto aprovado continha várias soluções que o tornavam bastante equilibrado, como o facto de ter tirado partido da simetria, de modo a acompanhar a encosta do terreno. O conjunto final era um bom exemplo de um modernismo temperado. Ou seja, um bom trabalho de aluno aplicado.[45] Este projecto inicial sofreria posteriormente algumas alterações com a anexação do terreno da embaixada da Polónia, transferida para outro local.

Os acontecimentos políticos e sociais do Verão de 1936 atrasaram bastante as obras, por várias vezes comprometidas devido a imparáveis contratempos que punham em causa as condições de trabalho mais elementares, como aconteceu, por exemplo, com a dificuldade

em obter pedra para a fachada. A execução da obra foi de tal modo agitada que os acabamentos interiores se arrastaram até 1939 e nunca foram totalmente concluídos — facto que não deixou de contribuir para a má reputação que tem perseguido estes museus.

Para além de tudo isto, deve reconhecer-se que não é fácil aderir ao princípio que constitui o próprio «rosto» deste conjunto arquitectónico: a separação de dois blocos muito próximos e demasiado coincidentes. De facto, os dois museus estão frente a frente, à mesma altura, com o mesmo frontispício e com dimensões aproximadamente iguais, numa simetria tão flagrante que dificulta um possível equilíbrio de contrários.

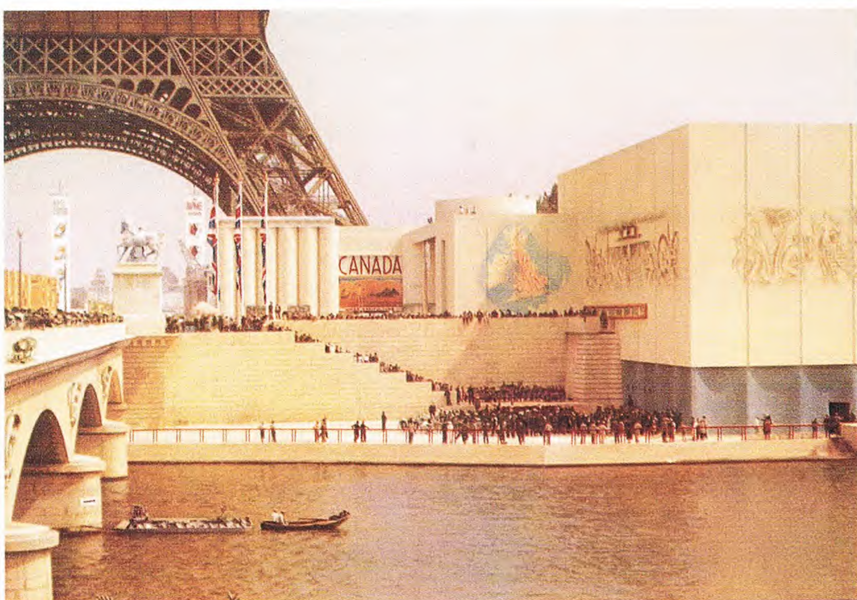
Outra questão arquitectónica que se colocava era a função simultânea de palácio, na linha aparatosa da tradição francesa, e de museu que se esperava vir a ser concebido no chamado estilo internacional. Nesse aspecto, o edifício é coerente: o revestimento de pedra e a decoração esculpida do vestíbulo e do átrio exterior dão-lhe um ar palaciano, enquanto o aspecto de museu lhe é conferido pela decoração concentrada no exterior, deixando as salas livres para servirem de espaço de exibição.

Contribuindo para esta sobriedade, a decoração pictórica é propositadamente pouco notória: no Museu da Cidade dois murais de Baudry representam Hércules, a caça, as sereias e Actéon; no Museu do Estado, Gaumont celebra as águas, a natureza, o centauro e as ninfas. O ponto forte é o grande baixo-relevo de Alfred Janniot figurando as forças do mar e da terra. A insistência nos temas mitológicos, o tipo de decoração no pátio-jardim e, finalmente, o conjunto de escadarias direitas, de declives opostos, ou circulares (originadas pela inclinação do terreno, mas suficientemente imponentes para provocarem uma «elevação» de cada entrada ou ponto de passagem de forma esmagadora) são elementos significativos desse classicismo a que se associava a solenidade requerida para a obra.

Nas salas de exposição onde, pelo contrário, impera a simplicidade, a iluminação zenital é o grande luxo, proeza arquitectónica que se mantém mesmo nas salas do subsolo, através de um tecto falso transparente e com o apoio de um sistema de reflectores curvos que transmitem a luz exterior.

Os Museus de Arte Moderna, também conhecidos pela designação conjunta de Palácio de Tóquio, devido ao facto de se situarem no cais de Tóquio, representam assim a continuidade do classicismo com um toque modernista.

A construção deste duplo museu é um marco histórico, não tanto



Outra vista da Exposição com os Pavilhões do Canadá e Grã-Bretanha virados para o Sena.

pelos edifícios em si, mas pelo facto de evidenciar que só então os poderes públicos haviam ganho a consciência da existência de uma arte em ruptura com a tradição, desde finais do século XIX, representando, pois, o acolhimento oficial e institucional dessa fractura na história da arte.

As razões desta «abertura» da instituição artística às obras que o haviam posto em causa podem ser vistas numa série de circunstâncias. Para começar, a quantidade: afinal eram já muitos os que engrossavam as fileiras da chamada «arte independente», o que tornava impossível reduzir as tendências inovadoras a um mero fenómeno de moda ou de excentricidade artística. Aliada a este critério, deveremos considerar uma crescente canonização das vanguardas, que o próprio decorrer do tempo, e com ele a inevitável repetição, sempre confere a todos os fenómenos. Esta «domesticação» das vanguardas, que se fizera já sentir no campo da literatura — Marinetti entrara em 1929 para a Academia e, entre os modernistas, só Eliot continua pelos anos 30-40 dentro a editar obras como os *Quatro Quartetos*, enquanto reafirma a sua condição de «classicista em literatura», para, finalmente ver culminar a sua consagração com o Nobel de 1947 — não terá sido alheia a este acolhimento oficial de que falávamos. Note-se que também nos Estados Unidos se assiste à criação dos primeiros Museus de Arte Moderna por esta época: em Nova Iorque, o MoMA é criado em

1929 ainda sem edifício próprio, construído mais tarde, em 1939. Concomitantemente a esta evolução nas artes, em 1937, a afirmação política, motivada pela pressão dos acontecimentos históricos, «sobrepõe-se» necessariamente à pesquisa e ousadia estéticas, como vinha acontecendo já desde 1925-27, com os surrealistas ao aderirem ao Partido Comunista.

O Palácio de Tóquio não seria, porém, a primeira instituição a acolher as obras contemporâneas, pois já a partir de 1932, o Jeu de Paume se tornara o museu dos contemporâneos estrangeiros. Mas era sobretudo no Salão dos Independentes e no Salão de Outono que os artistas «não alinhados» expunham. Foi, como se sabe, no Salão de Outono que se divulgou o fauvismo e que Cézanne foi revelado. O Salão dos Independentes mostrara Van Gogh, Seurat, Le Douanier Rousseau e, em 1911, acolheria o cubismo. As várias gerações de jovens artistas subversores foram sendo agrupadas sob designações de «arte viva», «arte independente» e «arte moderna», expressões que ostentam a distância e a diferença em relação à produção académica.

Esta relação tensional entre as escolas de Belas-Artes e os criadores está já diluída em 1937, o que permite ao Estado albergar a Arte Moderna. Mas o que se entende por Arte Moderna? Ainda aqui a resposta a esta questão é curiosa.

Na *Illustration* de 14 de Agosto de 1937, num artigo não assinado sobre a criação dos Museus de Arte Moderna, lê-se a dado passo: «Onde ver (se não for nestes museus) os Cézanne, os Manet, os Van Gogh?» Ora, Cézanne morrera há 31 anos, Manet há 54 e Van Gogh desaparecera há 47 anos. Estavam, no entanto, vivos (e já com idades «respeitáveis») Picasso, com 56 anos, Braque, com 55 e Matisse com 68 anos. Não é destes, entre tantos outros possíveis, que a *Illustration* fala, o que denuncia que os «vivos» estão ainda demasiado próximos e que, apesar de se construírem já museus para uma arte dita moderna, persiste ainda, desde final do século XIX, o fosso entre essa arte e o grande público.

A contradição é ainda mais flagrante quando verificamos que à Arte Moderna, em foco pela primeira vez em França numa exposição deste âmbito, se reservaram duas manifestações à margem do programa oficial: uma, no Petit-Palais, «Os Mestres da Arte Independente», outra, no Jeu de Paume, «Origem e Desenvolvimento da Arte Independente Internacional», ou seja, confinadas aos locais do costume. Enquanto isso, o Museu de Arte Moderna do Estado é inaugurado com uma gigantesca retrospectiva da arte francesa dos séculos



Os Pavilhões da Checoslováquia e Suécia.

XIV ao XIX e o da Cidade de Paris com uma série de pequenas exposições que nada tiveram de assinalável.

Incoerências de uma organização que, apesar de tudo, convida artistas como Léger, Delaunay e Survage para decorar alguns pavilhões importantes. Note-se que a referida retrospectiva da arte francesa apresentada no Museu de Arte Moderna do Estado correspondeu, como acima se disse, a um dos grandes investimentos de popularização da arte do Front Populaire requerendo, por este propósito e pelo

gigantismo da exibição, um local espaçoso e destacado no contexto da Exposição.

A exposição de Arte Independente do Petit-Palais (e que, como acabamos de ver, deveria ter sido realizada num dos Museus de Arte Moderna) era grandiosa — perto de 1500 pinturas e esculturas — encontrando-se na organização personalidades como Gertrude Stein, Ambroise Vollard, Jean Cassou ou Eugénio d'Ors.

A escolha dos artistas foi feita de acordo com duas regras: deveria, primeiramente, ser a sequência da retrospectiva das «Obras-Primas da Arte Francesa» apresentada no Palácio de Tóquio e, em segundo lugar, estava reservada a artistas franceses ou residentes em França há bastante tempo, como Picasso, Modigliani, Soutine ou Chagall. Esta segregação obviamente chauvinista, contestada pela vanguarda internacional em exibição no Jeu de Paume «para reagir contra a exposição do Petit-Palais ‹Os Mestres da Arte Independente› que ocultava os artistas estrangeiros»[46], foi apresentada pelos organizadores como «natural», visto considerar-se que o Estado havia criado o Museu das Escolas Estrangeiras.

A selecção dos artistas admitidos que Eugénio D'Ors justifica como sendo clara e metódica (sobretudo em ano de centenário de Descartes), baseou-se no que D'Ors considera ser uma «arte viva, *ma non troppo*», ou seja, uma arte figurativa, nitidamente mimética, ou «ligada à realidade», como então se dizia. Ficarão assim excluídos a arte abstracta, o dadaísmo (demasiado vincado pelo seu carácter provocatório e niilista instalando um certo terrorismo cultural numa atitude de radical dessacralização da arte), praticamente todo o surrealismo pois, embora figurativo, não estaria ligado ao «real», mas ao imaginário. Os artistas presentes terão, pois, representações muito desiguais, quer em número, quer quanto à notoriedade que hoje efectivamente possuem. E assim, nem Duchamp, nem Ans Arp, nem Tanguy seriam admitidos, Marx Ernst apresenta apenas um quadro, Chirico (que precisou da intervenção de Jean Cassou para ser aceite) expõe quatro obras, das quais uma, o celebrado *Retrato Premonitório de Apollinaire* é anterior ao surrealismo e Picabia está patente com duas pinturas não surrealistas.

Enfim, a exibição da Arte Moderna continuava presa de pressupostos pouco modernos, mas a exposição do Petit-Palais foi, apesar de todas estas restrições, uma oportunidade excepcional de mostrar trabalhos contemporâneos durante o decorrer de uma Exposição que trazia a Paris milhares de visitantes.

O «CASO» LE CORBUSIER

Dedicado ao povo francês — era a menção com que Le Corbusier consagrava o seu Pavilhão dos Tempos Novos (PTN) e que, desde a vitória do Front Populaire, passara a ter o subtítulo de «Museu Ambulante de Educação Popular. Ordenamento das Cidades e dos Campos (Arquitectura e Urbanismo)».

Dos projectos iniciais de Le Corbusier até esta grande tenda nos terrenos limítrofes da Exposição, uma longa sucessão de projectos e querelas acompanhou a participação polémica do autor de *La Ville radieuse* : um primeiro projecto (A) fora apresentado logo em 1932, a que se seguiu o projecto para o Bastião Kellerman (B), depois para a Porta d'Italie (C), acabando finalmente na Porta Maillot (D).

O fracasso repetido destes projectos deve-se, quer aos regulamentos da Exposição, quer às reticências que a edilidade de Paris tinha em relação a Le Corbusier, quer à controversa personalidade do arquitecto: Le Corbusier não respeitava os regulamentos de construção que considerava, muitas vezes com razão, inadequados, recusava-se a seguir a hierarquia administrativa e acabava por criar, com frequência, atritos insanáveis.



O Pavilhão dedicado aos desportos náuticos
da autoria dos arquitectos Meyer-Levy.

Mas para além destes projectos, outras contribuições de Le Corbusier ficaram pelo caminho, como a sua participação no concur-

so para o Museu de Arte Moderna. O projecto, conhecido por «2879», tinha a forma de um «H» gigantesco. Todas as salas tinham iluminação directa — o edifício seria, segundo o seu autor, «uma espécie de radiador de luz». Um sistema de ar condicionado asseguraria temperatura e humidade constantes, criando assim o que Le Corbusier chamava um edifício «de respiração exacta».[47] Contudo, o custo do projecto ultrapassa de tal modo o *plafond* da Exposição, que o estudo de Le Corbusier não é sequer admitido a concurso.

Já em 1932, Le Corbusier conhecera a primeira derrota ao propor um novo rumo para a Exposição, que passaria a ser Exposição Internacional da Habitação. O arquitecto discordava das directivas da Exposição que, para ele, tentava salvar profissões em vias de extinção, negligenciando o que considerava a única questão vital: as casas da maioria das pessoas. Como escrevia em *Vers une Architecture*, nesse mesmo ano:

«O instinto primordial de todo o ser humano é o de assegurar-se um abrigo. As diversas classes de trabalhadores na sociedade actual já não têm casas adaptadas às suas necessidades como têm o artesão e o intelectual. É uma questão de construção a que se encontra na raiz da inquietação social de hoje: arquitectura ou revolução.»[48]

Compreende-se melhor que esta questão fosse, para ele, tão extremada se pensarmos no *background* ideológico que o enforma. De facto, Le Corbusier, que vacilava entre o socialismo utópico de Saint-Simon e as tendências anarco-sindicalistas de Fourier, era também, de acordo com a tendência de muitos intelectuais franceses dos anos 30, um fervoroso internacionalista e pacifista. A atestá-lo, recorde-se o título irónico e profético de um dos seus mais polémicos livros escrito em 1938: *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...*

Não admira, pois, que, contrariamente à opinião maioritária que situava a Exposição na parte oeste de Paris, ele propusesse uma localização a este, perto do Parque de Vincennes, numa zona de bairros degradados, uma das suas maiores preocupações. Concebeu assim edifícios definitivos, que seriam convertidos em habitações, depois do fecho da Exposição. O tipo de construção que propõe então segue os mesmos princípios em que se baseará para escrever a sua *Ville Radieuse* em 1935. O júri recusará liminarmente esta sua primeira proposta.

Em 1934 obtém um terreno no Bastião Kellermann. Le Corbusier e o CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna) querem aí edificar um gigantesco conjunto de habitações para dez mil pessoas.

Quando o Conselho Municipal de Paris lhe recusa metade do terreno, Le Corbusier propõe uma solução em altura, um «arranha-céus cartesiano», em forma de pata de galinha. Em 1935 também este projecto tem de ser abandonado por Le Corbusier ter ignorado um dos principais requisitos do concurso que definia o carácter efémero das construções, facto que o arquitecto confessou mais tarde ter-lhe parecido um «pormenor» sem qualquer relevância.
Rapidamente, porém, o arquitecto obtém novo terreno na Praça d'Italie, para o qual apresenta o projecto de um centro de Estética Contemporânea que se denominaria Pavilhão dos Tempos Novos.



O Pavilhão da Suíça, da autoria dos arquitectos Durig- Bräuning, era outro dos exemplos marcantes do modernismo.

O museu baseava-se no plano quadrado de uma grande sala, em volta da qual se desenvolvia uma grande espiral que poderia ser ampliada, «engordando» em mais sete metros, se necessário.
A denominação do museu evoluiu de acordo com os acontecimentos políticos e, após a vitória do Front Populaire, passa a Museu de Educação Popular, dedicado a partir de então aos problemas sociais e económicos. Apesar desta adaptação, Le Corbusier vê mais este seu projecto ser recusado por falta de meios orçamentais. Perante a ameaça de vir a perder este terreno, mobiliza os amigos entre a elite intelectual e o mundo político, chegando mesmo a constituir um comité de defesa da sua causa. Aragon, então secretário-geral da Maison de la Culture, Edouard Herriot, Romain Rolland, Malraux, entre outros, dão-lhe o seu apoio. Apesar deste último esforço deses-

perado, o projecto não pode ser levado avante, mas a sua obstinação conseguirá, ainda assim, obter o terreno da Porta Maillot, onde levará finalmente a cabo o seu projecto D.

Do projecto A até ao D, as propostas e ambições de Le Corbusier foram, portanto, sendo drasticamente reduzidas e alteradas. O PTN efectivamente construído era uma tenda em tela amarela, num pequeno espaço entre dois *boulevards*, onde decorreu uma exposição de forma bastante tradicional com fotografias, maquetas e dioramas.

Estava previsto que o pavilhão efectuaria, mais tarde, uma exposição ambulante de educação popular, por algumas cidades francesas, na mais pura tradição bolchevique de *agitprop*. Esta ideia seria abandonada, mas o princípio manteve-se na adopção de uma estrutura ligeira e desmontável, o que permitiu também a sua rápida construção.

Os assuntos abordados, relacionados com arquitectura e urbanismo, foram objecto da colaboração de numerosos artistas de nomeada internacional, sendo cada um responsável por um tema, como, por exemplo, J.L. Sert, responsável pelo pavilhão espanhol, e Elie Faure com «A Cidade Funcional» e o próprio Le Corbusier que apresentou o «Plano de Paris». Ainda que divulgando temas urbanísticos fundamentais, o Pavilhão dos Tempos Novos não teve o mesmo impacte que o do *Esprit Nouveau* em 1925, onde a concepção arquitectónica era em si uma demonstração da mensagem que se queria divulgar. Já o projecto Kellerman parecia ter essa dupla capacidade interventiva.

Como afirma Eugénio D'Ors na sua temperança: «A crítica fica desarmada diante deste homem inapreensível que conhece unicamente através dos seus discursos, planos ou maquetas. [...] E se nos deixarmos enredar pela sua dialéctica com a qual tem sempre razão, aquele facto é irrelevante. Gostaríamos que a nossa adesão fosse racional — a única com valor — mas ela apenas pode ser sentimental.» [49]

ALVAR AALTO OU A RETÓRICA EM MADEIRA

A participação premiada do arquitecto finlandês na Exposição de 1937 foi unanimemente destacada e elogiada (até pelos especialistas soviéticos) e constituiu um ponto importante na obra de Alvar Aalto.

«Le Bois est en marche» era o título-tema do pavilhão finlandês. O soalho de tábuas de madeira no vestíbulo principal e a estrutura externa de madeira punham em evidência as diferentes técnicas de



O Pavilhão de madeira construído para a secretaria de Estado da Agricultura, Águas e Florestas.

encastramento desta matéria-prima. Para além do engenho da construção, o pavilhão da Finlândia revestiu especial importância por ter proporcionado a formulação do princípio de planificação do lugar, típico da carreira posterior de Aalto. Segundo o arquitecto finlandês, um edifício fica sempre separado em dois elementos distintos e o espaço entre eles deve ser articulado como um espaço de aparência humana. Como ele próprio explica nas suas *Obras Completas*:

«Um dos problemas arquitectónicos mais difíceis é a configuração dos arredores do edifício a uma escala humana. Em arquitectura moderna, onde a racionalidade da marca estrutural e as massas construídas ameaçam dominar, há, com frequência, um vazio arquitectónico nas proporções abandonadas do lugar. Seria conveniente, em vez de preencher este vazio com jardins decorativos, que o movimento orgânico das pessoas pudesse ser incorporado no local a fim de criar uma relação íntima entre o Homem e a Arquitectura. No caso do Pavilhão de Paris, este problema, pôde, felizmente, ser resolvido.»[50]

A herança do racionalismo e do funcionalismo inspirada em Le Corbusier e Gropius é, nesta obra de 1937, decisivamente ultrapassada por Aalto, que começara já em 1934 a criar a sua típica linha flexível e sinuosa.

À semelhança do que acontecera com os Jogos Olímpicos de Berlim em 1936, a Exposição Internacional de 1937 constituiu, para o regime nacional-socialista, uma decisiva operação de cosmética da sua

imagem internacional. Ao obter uma medalha de ouro com o pavilhão germânico, Speer consegue duas vitórias: apresentar uma ditadura sob um aspecto respeitável e conquistar o reconhecimento da política cultural do Terceiro Reich.

Na Alemanha, o pavilhão foi considerado uma prova do renascimento da nação oferecida ao mundo. A arquitectura vê assim a confirmação do seu papel essencial na propaganda, ao lado dos desfiles e comícios, da rádio e do cinema: «Dependemos do espaço no qual trabalhamos e repousamos. A vontade transfere-se dos edifícios para os homens», sublinhava Hitler que, entre outras ambições artísticas, sonhara ser arquitecto e supervisionava os mais importantes projectos arquitectónicos do regime, como o Museu de Munique, inaugurado em 1937.

Os meios estilísticos empregues por Speer neste pavilhão são os do estilo oficial do partido desde os seus primeiros passos: um classicismo reducionista, duro, quase ascético.

A sociedade alemã aderira ao classicismo arquitectónico desde o século XIX, como a forma mais «natural» de manifestar uma grandeza nacional sentida como necessária à expressão de uma unidade arduamente construída, sobretudo a partir da era de Bismarck. As construções do estilo neoclássico dominavam já no Segundo Reich. Uma prova da solidez desta tendência reside no facto de a moderna arquitectura alemã, aceite apenas, pela primeira vez, durante a República de Veimar, ter coexistido com motivos clássicos.

A combinação classicismo-modernismo, que se divulga internacionalmente no final dos anos 20, encontra-se, pois, em 1933, nas condições ideais de se difundir com êxito, colando-se à mensagem nacional-socialista. A faceta clássica parecia ao mesmo tempo moderna e enraizada na tradição, nacional em suma, e, por outro lado, surgia na linha das tendências do momento.

Para além dos elementos comuns às diversas realizações neoclássicas dos outros Estados, houve ainda, como se sabe, uma outra determinação específica na concepção deste edifício: o confronto com o da URSS. Segundo Speer, terá sido um acaso que o levou a descobrir antecipadamente o *sketch* do pavilhão soviético, ao enganar-se e entrar na sala onde este estava guardado. Este incidente, confessa, tê-lo-á levado a inflectir a orientação a dar ao pavilhão alemão, como resposta à grandiosidade do seu futuro vizinho e rival.

O pavilhão soviético era feito de blocos compartimentados, num conjunto rígido e clássico que parecia suspenso no ímpeto, ao lançar-se ao assalto do pavilhão alemão. Este, em contrapartida, sugeria, nas



suas formas rígidas e nítidas, uma calma estóica e a solidez de uma fortaleza. Este contraste de atitudes não é, no entanto, tão propositado como poderia parecer. As instruções ao mais alto nível da hierarquia nazi, prescreviam a necessidade de fazer sobressair a imagem do Terceiro Reich como inabalável e eterno, fiel às raízes mais antigas da arte, tidas como mais «puras».

O edifício revela assim algumas das características mais marcantes da ideologia nazi: grandiosidade, pureza da arte e um culto pagão da

morte que se evidencia na marca de arte funerária que lhe está na matriz.[51] De facto, o modelo directo deste pavilhão foi o Königsplatz de Munique, convertido, a partir de 1933 em santuário de Estado. Estes «templos de honra» como lhes chamava Hitler, dispostos simetricamente, rodeavam criptas abertas onde estavam expostos os sarcófagos de militantes nazis mortos no *putsch* falhado de Munique em 1923, sendo palco das festividades anuais do partido, durante cujas cerimónias se considerava que os mortos regressavam para o meio da comunidade do povo.

A impressionante necrofilia deste culto não parece afectar os historiadores da época, que se referem a este ritual como uma forma natural de transformar a recordação dos seus mortos numa realidade espiritual significativa para o povo. Numa palavra, pretende-se unir, mesmo para além da morte, o povo visto como um *corpo*, esse mito do nacional-socialismo.

A torre frontal do pavilhão de 1937 foi uma transcrição monumental destes templos mortuários.

A arquitectura nacional-socialista, colocada ao serviço da propaganda, era, acima de tudo, uma arte da *mise en scène*. E assim, deveremos considerar, as formas: o neoclassicismo; o objectivo: a fascinação das massas; o procedimento mais importante: a luz, como símbolo de separação entre o bem e o mal e criadora de uma atmosfera mágica. No interior deste pavilhão havia uma luz crepuscular, muito diferente do célebre pavilhão de Mies van der Rohe em Barcelona em 1929, onde apenas a luz natural era recebida através das vidraças. Pelo contrário, em 1937, recriava-se uma ambiência oscilando entre o templo e o castelo. Em nada, de resto, os dois pavilhões alemães (o de 1929 e o de 1937) se aproximam, ou não tivesse Hitler suprimido a Bauhaus.

Este uso estudado da luz prende-se ainda com a importância que o regime, desde os seus primeiros passos, havia dado ao cinema, tal como a todos os meios de comunicação de massas disponíveis. Goebbels defendia que o cinema alemão tinha a missão de conquistar o mundo como vanguarda das tropas nazis.[52] Os filmes realizados por Leni Riefensthal vivem de uma elaborada montagem, do sábio uso de múltiplas câmaras em perspectivas diversas, bem como do jogo com a luz como forma de simular uma realidade que deveria ser dominada por um suposto «triunfo da vontade». A iluminação tem um papel fundamental na poderosa encenação que os seus filmes constituem, por muito que ela a negue.

Não é por acaso que grande parte das fotos publicadas na época mos-


Pavilhão da Polónia.

tram o pavilhão de Speer sob iluminação nocturna, de forma a realçar essa ilusória monumentalidade pretendida.

O papel primordial da encenação não é, porém, meramente propagandístico, sobrevindo antes de uma influência mais profunda na cultura alemã e que se revelou ter sido decisiva para Hitler. Trata-se da obra

e da figura de Wagner que, para o futuro ditador, configurava a imagem do artista e do político na mesma pessoa. «Quem quiser compreender o nazismo tem de começar por conhecer Wagner», dizia Hitler.
Hitler ficara extremamente impressionado quando, em jovem, assistira à ópera *Rienzi* de Wagner, em Linz, experiência que cimentou nele três fixações: Linz, a terra natal (*heimat*), a Antiguidade Clássica e Wagner. Ele próprio dirá mais tarde: «Foi nessa altura que tudo começou.» Eram as possibilidades cénicas da ópera que fascinavam Hitler: a ilusão da fantasia, a fuga da realidade. Os temas de Wagner passam a ser os temas de Hitler: anti-semitismo, mito da raça pura, a arte como fundamento de uma nova civilização.
Pintor medíocre, rejeitado pela Academia de Artes de Viena, Hitler nunca abandonou as suas pretensões artísticas, colocando-as ao serviço da política. Os comícios e os desfiles militares tornaram-se uma espécie de criação artística de grandes proporções. O modo como falava às multidões — as pausas, a veemência, todos os procedimentos retóricos, eram fruto de uma preparação e dum estudo muito próximos do ensaio teatral. Não é difícil ver aqui a ideia de Walter Benjamin do fascismo como uma esteticização da política.
A política cultural nazi não deixava, entretanto, margem para qualquer dúvida. Logo durante o ano de 1933, realizaram-se por toda a Alemanha exposições da chamada «arte degenerada». A degenerescência cultural, considerada por muitos como uma verdadeira ameaça nacional, correspondia na cultura ao mal geral que grassava na sociedade: a doença da «decadência», palavra muito em voga na pequena burguesia descontente. As perspectivas distorcidas da arte vanguardista eram, para os nazis, o grande sintoma de caos e de depravação. Foram assim comparadas, por todo o país, imagens de pessoas com deformações com obras de arte moderna, tentando-se estabelecer o paralelo entre a degenerescência física e a perversão artística e proclamando-se que os autores daquelas obras deviam ser internados em manicómios. Para o nazismo, a verdadeira arte deveria reflectir a pureza racial, sempre referida à Antiguidade Clássica e ao Renascimento.
Em Julho de 1937, enquanto decorria a Exposição de Paris, são apresentadas, no recém-construído Museu de Munique, as exposições «Casa da Arte Alemã» e a «Grande Exposição de Arte Alemã», como mostra da «nova e genuína arte alemã». No dia seguinte, como complemento desta demonstração, é inaugurada a exposição «Arte Degenerada», onde são expostas obras de 730 artistas. Nomes como os de Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Franz Marc, Max Beckman ou

Ernest Ludwig Kirchener — maioritariamente ligados ao expressionismo do Blaue Reiter ou de Die Brücke, serão proibidos a partir de então. A ofensiva contra a arte moderna assumia características de uma depuração.

As notícias da época sobre a participação alemã na Exposição de 1937, também nos parecem hoje tão significativas que nos custa a compreender a obstinada cegueira das democracias presentes. O livro de Robert Langue escrito no ano da Exposição esclarece que a Alemanha teve um procedimento no mínimo estranho, instalando durante vários meses, em Paris, uma «verdadeira colónia operária» que fazia as suas refeições num barco atracado no Sena e vivia sem qualquer contacto com o exterior. E acrescenta números eloquentes como resultado desse labor imparável: superfície do pavilhão — 3564 metros quadrados; comprimento — 168 metros; 54 metros de altura; peso da torre (encimada pela estátua da águia) — 7000 toneladas. Mil vagões de material vieram expressamente do Reich. Se a grandeza e quantidade eram valores, só podia ganhar este pavilhão esmagador na sua enormidade.

A presença alemã não se esgotava, porém, dentro das paredes deste edifício. Langue acrescenta que «o número prodigioso de elementos dignos de serem exibidos levou o Reich a expor fora do seu pavilhão, por todo o lado onde obtiveram concessão para tal».[53] E assim, havia produtos e propaganda alemã nos palácios Internacional, do Ensino, da Museografia, da Imprensa, na Exposição de Artes Gráficas, no Centro das Bibliotecas, no dos Caminhos-de-Ferro, no Bureau do Turismo, fazendo justiça às palavras do «Senhor Hitler anunciando que esta manifestação internacional seria esplêndida».[54]

«BACK IN THE USSR»

O frente a frente dos pavilhões alemão e soviético no eixo transversal do centro da feira, imagem que Simone Signoret reconhece ter retido para sempre, é invariavelmente citado nos textos sobre a Exposição de 1937. Na imprensa da época, consoante as tendências políticas, cada um dos pavilhões da Ponte Iéna era, alternadamente, reduzido à categoria de «pedestal».

Sendo ambos um complexo vertical que funciona como base de uma escultura épica e simbólica foram, no entanto, edifícios de horizontes arquitectónicos muito diferentes. Enquanto o pavilhão alemão primava pelo seu classicismo rígido, o da URSS era a expressão das ambi-

guidades que acompanharam a introdução polémica do chamado «realismo socialista» consagrado, justamente no ano de 1937, no 1º Congresso de Arquitectos Soviéticos, à semelhança do que acontecera no 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934.

Cabe aqui um breve parêntese de modo a situar essa questão primordial: a das relações entre a arte e a política. A adopção de uma poética estatal, proclamada no Congresso de 1934, foi alvo de acesas discussões e de interpretações muito díspares, apesar de se realizar já sob o culto da personalidade de Estaline. A relevância deste debate, que se prolongou pelos anos 1937-38 e tivera início desde os finais dos anos 20, fazia-se sentir pela necessidade de criar novas formas artísticas exigidas pela nova ordem social e política. E assim, caberia à arte o desempenho de duas grandes funções: a consolidação do socialismo (formulada no referido congresso pela fixação da estética oficial do realismo socialista) e o esclarecimento das massas de modo a fomentar a resistência antifascista. Para executar esta segunda função, contava-se com a táctica do Front Populaire lançada em 1934 em França e que se queria ver alargada a outros países.

A definição do que deveria ser a futura e revolucionária produção literária encontrou várias expressões nem sempre facilmente conciliáveis. Para os comunistas mais «duros», dever-se-iam eleger alguns dos «grandes» vultos da literatura universal e banir as tendências vanguardistas, fossem burguesas (como Joyce) ou pró-proletárias (caso de Brecht). Para outros, como Bukharine, o realismo socialista não era antilírico, não devendo, pois, reduzir-se a uma representação primária «como um pau no qual se enfia uma bandeira vermelha» mas, diversamente do lema do naturalismo de Zola — «L'imagination n'a plus d'emploi» — ousaria sim, sonhar, virado para o futuro.[55] Bukharine considerava ainda a questão da qualidade literária indissociável da orientação política.

Nesse mesmo ano, em *O Autor como Produtor*, Walter Benjamin centra igualmente a sua preocupação na qualidade estética e, insurgindo-se contra «a proletarização do intelectual [que] quase nunca cria um proletário»[56], defende que «o lugar do intelectual na luta de classes só poderá fixar-se, ou melhor ainda construir-se, sobre a base da sua posição no processo de produção».[57] O exemplo consumado desta transformação dos papéis tradicionais do autor/produtor e do público, crê ele, estar já alcançado no teatro épico de Brecht.

Já para Lukács, «a literatura do capitalismo moribundo definha porque se ocupa demasiado de ideias». O crítico húngaro condena liminarmente todos os formalismos modernistas (chegando a referir-se à



Pavilhão da URSS, da autoria de Boris Iotan, exprime «o desenvolvimento da cultura socialista, da técnica e da criação das massas».

obra de Joyce como «uma estrumeira formigando de vermes, filmada através do microscópio[...]»),[58] tal como todos os experimentalismos vanguardistas. A sua formação classicista e hegeliana levá-lo-á a procurar uma síntese entre o realismo de herança burguesa, cujo paradigma elege na obra de Balzac, e a exigência de um carácter popular da arte, obliterando assim a perspicaz objecção de Benjamin: a relação *tendência política/qualidade* esconde outro debate mais profundo — o da relação *forma/conteúdo* e denuncia a impossibilidade de se construírem mensagens novas com formas antigas, ou seja, de se transformar o velho em bom (e novo).

Ernst Bloch lançará ainda uma outra proposta particularmente interessante: a de se aproveitar os aspectos subversivos e residuais, «subculturais», as manifestações de «decadência» das sociedades (prática que parece ser a da dupla Brecht/Kurt Weill, sobretudo a de Weill, na sua inspiração anarco-judia).

O conceito de realismo socialista era, pois, nos anos 30, ainda muito vago e habitado por tendências contraditórias. Quanto à actuação cultural antifascista por meio do Front Populaire, cedo revelou a sua ineficácia, devido ao carácter demasiado heterogéneo da sua formação, bem como ao seu obstinado pacifismo irrealista. Brecht e Benjamin mostraram sempre muitas reservas quanto ao Front Populaire, pela fragilidade resultante das contradições insolúveis que atravessavam esta aliança.

O projecto a apresentar na Exposição Internacional de 1937 iria ser revelador deste estádio, relativamente indefinido, de reflexão quanto à arte, que acabamos de esboçar. Estabelecido em Moscovo em Setembro de 1935, o plano de acção para Paris apresenta, de forma muito clara, as suas ambições:

«O pavilhão da URSS deve ser ele próprio um objecto da exposição exprimindo o desenvolvimento da cultura socialista, da técnica e da criação das massas, resultante do sistema socialista. A arquitectura do pavilhão deve, pelas suas formas claras e alegres, testemunhar a criatividade do sistema, portador de um desenvolvimento sem precedentes na cultura das massas e de um reforço de todas as capacidades criativas do homem. [...] Ao lado da procura da mais alta expressão artística, a arquitectura do pavilhão deve exprimir as conquistas mais avançadas das técnicas de construção. [...] Deve ser prestada atenção particular na composição arquitectónica e no desenho das fachadas que serão mais expostas à iluminação exterior, de modo a que todos os efeitos permitam dar ao pavilhão uma expressão original à noite.»[59]



O Planetário. A Exposição de 1937 tematizou e encenou, como nenhuma outra, as grandes conquistas da técnica e do conhecimento.

Em Maio de 1936, o projecto do arquitecto do Palácio dos Sovietes, Boris Iotan, é escolhido num concurso onde participaram outros arquitectos soviéticos importantes. É interessante verificar que, entre os projectos rejeitados, boa parte deles faziam eco da arquitectura «piramidal» do Palácio dos Sovietes.

No projecto de Iotan para o pavilhão de 1937, a estátua apesar da sua monumentalidade, não é estática como a de Lenine no alto do palácio de Moscovo. A estátua do jovem casal, o operário e a kolka-

ziana, elevando bem alto os símbolos do poder soviético, a foice e o martelo, parece projectada para diante, movimento que se comunica a todo o pavilhão. Daí as referências dos espectadores da época insistirem na sensação de ataque do pavilhão soviético, num gesto que se acelera e que culmina na foice e no martelo avançando sobre a impassibilidade do pavilhão em frente.

O trio fundamental responsável pelo pavilhão foram, além de Iotan, o pintor Suetin e Muhina. Este último, que fora aluno de Bourdelle, retirou o aspecto aerodinâmico do desenho da estátua de Iotan e imprimiu-lhe um certo ar art déco, enquanto que Suetin, um dos mais fiéis discípulos de Malevitch, decora o interior com elementos abstractos na linha dos célebres *arquitectones* suprematistas em que Malevitch trabalhara nos anos 20.

A estátua tem também referências à Estátua da Liberdade de Bartholdi, do mesmo modo que a célebre maqueta para um monumento à Terceira Internacional de Vladimir Tatlin, metáfora monumental da nova ordem social soviética e prodígio do construtivismo, fora também uma referência explícita à muito ocidental Torre Eiffel.

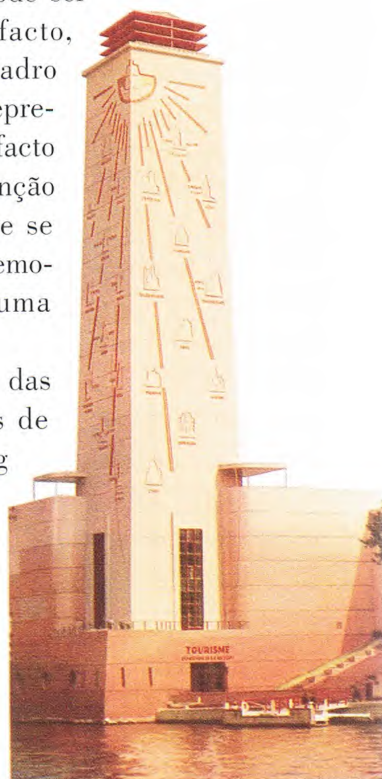
Não há dúvida que o pavilhão soviético de 1937 é muito ambíguo em relação ao requerido «realismo socialista». Tendo em conta a reorganização ideológica imposta a partir de 1932, o pavilhão de Paris é, como muitas das estações de metro de Moscovo e ainda como Iotan repetirá na World Fair de Nova Iorque em 1939, uma obra onde os novos princípios rígidos de composição se mesclam, numa estranha conjugação, com traços vanguardistas ainda sobreviventes.

Celebrado pelos arquitectos pró-Moscovo, como Lamour que nele vê «uma grande esperança caminhando no céu» e, necessariamente, pelo correspondente da *Arhitektura SSSR* como o único pavilhão que no seu todo exprime o país de origem, o pavilhão soviético era já relativamente arcaico quantos às técnicas de construção e apresenta-se como uma dupla refutação: quer a de uma estética voltada para a modernidade técnica, quer o neoclássico dominante à época. Representa, pois, um começo da cristalização que será a marca da arte na URSS e países adjacentes nos anos posteriores.

Nas paredes laterais das portas principais do pavilhão, dois enormes painéis exibiam as datas 1917-1937, anunciando o que, no interior, se demonstrava à saciedade: ao contrário dos outros países que procuram entrelaçar a arte moderna com as tradições, a URSS renegava, à excepção de Pushkine, todo o passado anterior aos últimos vinte anos da sua história.

O pavilhão espanhol da Exposição Internacional de 1937 tem, como já referimos, um significado especial entre todos os pavilhões internacionais. Significado político, significado histórico, mas também significado artístico. Aí foi apresentada pela primeira vez a *Guernica* de Picasso, que denunciava o bombardeamento aéreo desta povoação basca em Abril desse mesmo ano. Encomendada pelo governo republicano como monumento às vítimas de Guernica, esta obra constituía uma solene repulsa contra a traidora indiferença internacional à causa republicana. Desta obra talvez Benjamin pudesse dizer que dava já grandes passos para a criação de uma arte em que o artista era, em larga medida, o produtor: trata-se de um produto que possuía «antes do seu carácter de obra, uma função organizadora. E, de modo algum, a sua utilidade organizativa devia limitar-se à [actividade] propagandística».[60]

Para além do compreensível envolvimento emocional provocado pela atrocidade perpetrada contra a sua terra, Picasso compreendeu que a pesquisa formal da arte moderna pode ser utilizada numa narração histórica. De facto, *Guernica* foi definida «como o único quadro histórico do nosso século», não «porque representa um facto histórico, mas porque é um facto histórico. É a primeira e decisiva intervenção da cultura na luta política: à reacção, que se exprime destruindo, responde a cultura democrática, pela mão de Picasso, criando uma obra-prima».[61]



Em *Guernica* a deformação de cada uma das figuras presentes (que incluem citações de outras obras de arte, desde Hans Baldung Grien, aos templos gregos e ao próprio Picasso) está presente como forma de enfatizar a realidade, criando uma tensão da imagem que funciona como um momento suspenso no tempo, uma captação do movimento em que se paralisa um aglomerado sacudido pelo estilhaçar das bombas. Ouçamos o próprio pintor:

«Gritos das crianças, gritos das mulheres, gritos dos pássaros, gritos das flores, gritos das árvores e das pedras, gritos dos tijolos, dos móveis, das camas, das cadeiras, dos cortinados, das panelas, dos gatos e do papel, gritos dos cheiros, que se propagam uns após outros, gritos do fumo, que pica nos ombros, gritos, que cozem na grande caldeira, e de chuva de pássaros que inundam o mar.»
Picasso, *Sonho e Mentira de Franco.*

Esta obra teve, como é sabido, para além da sua relevância artística, um peso cultural e político determinante na consciência intelectual de várias gerações, quer dos que a observaram então no pavilhão espanhol, quer daqueles que ao longo da sua conturbada história posterior, a puderam admirar pelo mundo fora. Com os seus 7,80 metros de comprimento e 3,5 metros de altura, a frágil tela estaria 44 anos exilada, passando sucessivamente por Londres, Boston, Chicago e S. Francisco durante o ano de 1938 e permanecendo em Nova Iorque de 1939 até regressar a Madrid, em 1981. Nos anos 30, este seu périplo destinava-se a angariar fundos para os refugiados da Guerra Civil, consolidando-a como obra-símbolo da resistência contra o fascismo.

O pavilhão da República espanhola na Exposição de 1937 não se confinava, no entanto, à estreia de *Guernica*. A carga que nele se contém é de tal modo densa que basta referirmos alguns nomes ligados à sua concepção — Miró, Picasso, Calder, Gonzalez, Solana, o arquitecto Josep Lluís Sert — para entendermos o que representou para além da sua estrutura efémera.

É admirável que ele se tenha construído, se tivermos em conta as circunstâncias difíceis que acompanharam a sua existência. Para além das obras de um número de artistas notáveis, o edifício é o melhor exemplo do período racionalista espanhol.

Do ponto de vista arquitectónico, o pavilhão é um exemplo de uma arquitectura fortemente influenciada pelas condições externas. A sua concepção deve muito à situação de guerra que o país vivia. Este facto é evidente desde o programa oferecido e os centros de interesse do pavilhão, até aos meios materiais e financeiros disponíveis que implicaram a escolha de certos materiais.

As primeiras negociações entre os representantes franceses da Exposição e o governo espanhol foram levadas a cabo em 1934. Mas o início da Guerra Civil, em Junho de 1936, afrouxou o projecto que chegou a ser posto de parte temporariamente. A concepção inicialmente apresentada foi radicalmente alterada pelo começo da guerra, pois tornou-se impossível, ou pelo menos ilógico, mostrar as realiza-



Pavilhão do Luxemburgo. Árvores e grandes passeios recriavam a atmosfera de um boulevard.

ções industriais e técnicas de Espanha. Por outro lado, o governo legal republicano precisava de transmitir ao resto da Europa uma imagem de coerência da situação do país. Os objectivos do pavilhão foram definidos em Março de 1937 como devendo ser a expressão das características da Espanha do momento, país que suscitava tanto interesse em todo o mundo. Com a moderação necessária a uma Exposição Internacional, tudo o que fosse exposto devia ser o testemunho de um povo a viver uma situação dramática. A República

espanhola queria fazer-se representar enquanto nação unitária, evitando símbolos de partidos políticos, sindicatos ou associações. Tratava-se, portanto, de fazer uma denúncia política sem transformar a arte num panfleto.

A arquitectura do pavilhão esteve sujeita a duas grandes condicionantes: os atrasos e os custos. Resolveu-se parcialmente a questão do tempo, usando elementos prefabricados que permitiam uma montagem imediata. Os materiais escolhidos também foram condicionados pelas severas restrições económicas (a penúria era tal que arquitecto e artistas tiveram remunerações irrisórias) e pelas dificuldades de transporte entre Espanha e a França.

Concebido em três níveis, fechado por vidros nas fachadas principais, o pavilhão atraía de imediato a atenção pelas esculturas de Picasso, Gonzalez e Alberto Sanchez expostas no exterior. No rés-do-chão, atravessava-se um pátio-auditório onde podiam ser desenvolvidas diversas actividades como conferências, *ballet* e teatro.[62]

A grande parede deste átrio estava coberta com a *Guernica*. Apesar de dever dominar com enorme impacte a entrada do edifício, a obra de Picasso não era a única obra célebre neste andar. Exibiam-se aí igualmente a *Fonte de Mercúrio* de Alexander Calder, hoje visível na Fundació Joan Miró, em Barcelona:

«No ano de 1937, Alexander Calder construiu a *Fonte de Mercúrio* para ser instalada no pavilhão da República espanhola. No pavilhão podiam ver-se, entre outras obras, a *Guernica* de Picasso, *El segador* de Juan Miró, *Montserrat* de Julio Gonzalez e *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez. Calder, com a *Fonte de Mercúrio*, foi o único artista estrangeiro que participou no pavilhão. Como Picasso, Calder quis prestar homenagem a Almadén e redondezas, duramente castigados durante a Guerra Civil. Na trajectória artística de Calder, esta obra marca um novo passo de modo a dotar a escultura de movimento. Neste caso, é o mercúrio que ao ‹nascer› da fonte na sua forma tão peculiar de metal líquido faz deslocar-se a parte móvel da peça em que figura a palavra Almadén.»[63]

A grande pintura de Miró *El Pays Catalán en Rebeldia* estava suspensa nos seus mais de cinco metros sob a vidraça do segundo andar. Nos restantes espaços havia secções sobre as diferentes regiões geográficas de Espanha, zonas que expunham material sobre temas como a guerra, as questões sociais, a saúde, as artes gráficas ou mostras de obras de Solana, Horacio Ferrer, Regoyos, e de Pérez Mateos e Barral (estes vítimas da guerra).



Pavilhão da Roménia, de Marco Duiliu.

A arquitectura do pavilhão era fundada numa ossatura sem entraves, uma estrutura metálica à vista, que, com as paredes de vidro do segundo andar, transmitia ao edifício uma vocação de *hall* de exposição, o que lhe conferia um carácter inequivocamente moderno. Acima do vasto rés-do-chão aberto, os andares superiores sustentavam-se sobre postes que formavam uma estacaria. Todo este conjunto é, de resto, muito à Le Corbusier.

Foi já diversas vezes sublinhado que este edifício, apesar da sua austeridade, conseguia uma boa combinação entre arte e arquitectura. Criar um enquadramento apropriado para obras de arte, através do contributo dos valores arquitectónicos, vinha cumprir os ideais deste pavilhão: apresentar à opinião pública mundial a situação em Espanha e o sentido do seu combate, sublinhando o facto embaraçoso para as democracias presentes na Exposição que não deram apoio oficial à República espanhola.

A autoria do pavilhão é do arquitecto catalão Josep Lluís Sert em colaboração com Luis Lacasa. Podendo ser integrado no chamado «estilo internacional», este pavilhão apresentava-se com características «mediterrânicas», como o pátio e as cores dominantes (vermelho e branco), tendendo a evidenciar a especificidade do racionalismo sem deixar de lado as características hispânicas.

A obra é o resultado do trabalho do GATEPAC (*Grupo de Arquitectos y Tecnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporanea*). Iniciado como um movimento cultural catalão, rapidamente se estendeu à escala nacional, sendo liderado por Sert na Catalunha, por Alzpuru no País Basco e por Mercadal em Madrid, tentava elaborar uma filosofia racionalista coerente. Foi com o trabalho do GATEPAC que os arquitectos espanhóis adquiriram uma consciência colectiva que os colocou ao lado da vanguarda europeia — Bauhaus, De Stijl, o purismo de Le Corbusier. De simples técnicos, os arquitectos passaram a participar na discussão ética da sociedade. No espaço curto de oito anos, o GATEPAC produziu três grandes estudos teóricos, incluindo colaborações com Le Corbusier.

A experiência racionalista, que teve a seu favor o contexto propício da Segunda República, foi infelizmente curta devido ao eclodir da Guerra Civil. O pavilhão espanhol nesta Exposição foi o último gesto significativo do GATEPAC, como tantos outros gestos de liberdade em Espanha até ao fim da ditadura franquista.

PRESENÇA PORTUGUESA

Um decreto-lei de 27 de Junho de 1936 determina e organiza a representação portuguesa na Exposição Internacional «que se deve realizar em Paris em 1937». Sob fiscalização do Ministério dos Negócios Estrangeiros, a Comissão portuguesa é constituída por um número de ilustres da época de modo a aproveitar esta oportunidade para mostrar no estrangeiro as conquistas do regime.

E assim, na longa lista de participantes, encontramos os nomes de António Ferro (comissário-geral), António Eça de Queirós (comissário-geral-adjunto), Paulo Mendes Osório (chefe do gabinete de imprensa), Jorge Segurado, como delegado técnico e Francisco Keil do Amaral, arquitecto a que se seguem os decoradores do pavilhão: Bernardo Marques, Fredo Kradoffer, Carlos Botelho, Emmérico Nunes, José Rocha, Paulo Ferreira, Tomás de Mello; os escultores: António Azevedo, Luís Fernandes, Henrique de Bettencourt, António Duarte. António da Costa será o escultor da estátua do general Carmona, Francisco Franco o escultor da estátua de Salazar, enquanto os escultores das personagens históricas são Canto da Maia e Barata Feyo. Entre os pintores teremos Jorge Barradas, A. Marta, António Lino, António Soares, Estela Faria, Júlio Santos, Eduardo Malta, Dórdio Gomes, Francisco Smith e Canavinha.

Há alguns elementos comuns interessantes neste vasto grupo. O primeiro a assinalar é um certo elo geracional e a baixa média de idades. A maioria dos participantes portugueses nasceram entre 1890 e 1910 (apenas Mendes Osório é um pouco mais velho, nascido em 1882), tendo, portanto, à data da Exposição entre 27 a 47 anos.

Outro traço curioso é o perfil político de alguns: o filho de Eça de Queirós é monárquico, tendo mesmo participado no movimento da Monarquia do Norte e tendo feito parte da preparação do 28 de Maio, como monárquicos são também Tomás de Mello e Mendes Osório, que se «auto-exila» em 1910, passando a ser jornalista correspondente do *Diário de Notícias* e adido de imprensa à Legião Portuguesa em Paris. Tendo em conta as relações quase amistosas que Salazar manteve com os monárquicos mais conservadores, não será de estranhar a admissão de pessoas com esse perfil político entre a delegação portuguesa enviada a Paris.

A escolha deste grupo parece antes ter estado determinada por um duplo critério que servia o mesmo fim. São seleccionadas, por um lado, personalidades com uma certa implantação em Paris, como Eça de Queirós e Mendes Osório, e confere-se um cariz político aos cargos superiores, enquanto aos artistas é confiada uma «liberdade criativa» sob directrizes muito precisas. O elo entre políticos e artistas é evidentemente António Ferro. Mas também Jorge Segurado, arquitecto da ESBAL, e que participara nos Salões de Outono (1925 e 1926) e dos Independentes (1930) é muito próximo de Diogo de Macedo, consagrador oficial dos artistas no SPN.

A carreira de «decorador» é especialmente concebida para este tipo de exibição e vai ter continuidade, quer na Exposição do Mundo

Português, quer na construção das célebres pousadas portuguesas ou de gabinetes de ministros a serem fotografados ou filmados. Será, pois, uma «especialização» artística inteiramente votada à propaganda.

Descrito, na época, de modo idêntico a tantos outros pavilhões, como tendo procurado conciliar o moderno com as velhas tradições, o edifício concebido por Keil do Amaral repartia por dois andares as produções de um Portugal que se tentava apresentar não tanto como moderno, mas como país onde o progresso (que se fez sentir, obviamente, só desde 1926) não destruiu as heranças de uma cultura ancestral representada aqui por uma exposição de artesanato típico e por dois barcos rabelos, um dos quais se garantia ter percorrido o Douro com a sua preciosa carga de vinho até ao Porto. Este pormenor de autenticidade encenada é uma das marcas de propaganda do regime, que sempre procurou incutir a marca do genuinamente português.

A ironia máxima do pavilhão era a «Pirâmide do Corporativismo» de Henrique de Bettencourt, escultura síntese do Estado corporativo.

Apresentando-se como pátria de «descobridores» de mundos (as aspas são da imprensa francesa), Portugal mitificava os seus egrégios avós na fachada do pavilhão com esculturas decorativas de navegadores como Vasco da Gama e Fernão de Magalhães.

A imprensa portuguesa não escondia, aliás, estes claros objectivos propagandísticos e não se coibia, como de costume, de louvar as nossas virtudes de modéstia resignada:

«Supérfluo acentuar-se que, em comparação com outros países, os quais não podemos igualar por terem maiores possibilidades, não nos será lícito pretender deslumbrar ninguém através de cifras ou inventos extraordinários. Na verdade, o principal interesse reside em evidenciar-se o que era este país antes de 1926 e o que ele é hoje, quer dizer, o progresso atingido pela Nação em dez anos. [...] Dentro da nossa natural modéstia poderemos, todavia, mostrar orgulhosamente algumas sínteses admiráveis do ressurgimento nacional.»[64]

A Exposição de 1937 em Paris foi um momento suficientemente importante para o regime a ponto de ter mantido uma publicação periódica sobre o acontecimento e de ter constituído a motivação imediata para a ideia da Exposição do Mundo Português em 1940, que celebraria a «alma da nação» através da expansão e acção colonizadora.

O investimento do Estado português nesta Exposição Internacional é tanto maior por se tratar de Paris, cidade-mãe da cultura de toda esta geração, ao mesmo tempo que se revela como uma excelente oportunidade de fazer propaganda externa, tentando fazer passar a imagem de país estável e digno.



O Pavilhão de Portugal, de Keil do Amaral, com o escudo na fachada principal e esculturas decorativas de Vasco da Gama e Fernão de Magalhães, entre outros.

A estética adoptada no pavilhão prefigura a cultivada oficialmente pelo Estado Novo e a força do Serviço de Propaganda Nacional (SPN) é já bem visível. A «política do espírito» que António Ferro laboriosamente difundia através do SPN torna-se, pelo menos até final dos anos 40, uma alternativa, consensual para muitos antigos modernistas, à anquilosada Sociedade Nacional de Belas-Artes, muito ligada ainda a um naturalismo oitocentista.

A representação histórica com que Portugal se apresenta é também a da narrativa da Nação berço de grandes heróis e feitos épicos até ao liberalismo, a partir do qual o país só se recupera do fosso com o 28 de Maio.

Para o SPN, Paris 1937 foi, por todas estas razões, um marco importante. O escasso êxito da tentativa portuguesa de dourar a sua imagem para o exterior e os acontecimentos históricos posteriores, tanto fora como dentro do país, e que irão remeter-nos cada vez mais ao silêncio no meio internacional, enquanto, cá dentro, se assiste ao endurecimento crescente do regime, farão «desviar» a direcção deste trabalho de propaganda que passará a desenvolver-se intensificando-se e recorrendo ao mesmo tipo de procedimentos, dentro das fronteiras do isolado império português.

Idealizada durante os optimistas anos 20, a Exposição Internacional de Paris de 1937 seria realizada sob a ansiedade dos anos 30.

No entanto, «Arte e técnica era um bom programa. Tinha suscitado esperanças. Abrir-se-ia a porta para o amanhã? De modo nenhum! Há grandes funerais ainda por celebrar».[65] Estes comentários técnicos de Le Corbusier poderiam estender-se à Exposição e ao seu significado global.

Quando a Exposição fechou as suas 32 portas, um total de 16 704 prémios haviam sido distribuídos, haviam sido realizados mais de seiscentos congressos sobre um variedade de temas sem precedentes. As entradas no Louvre e em Versalhes haviam duplicado. Dois grandes museus novos e toda a zona do Trocadéro renovada ficariam como o maior contributo arquitectónico e cultural da Exposição. Apesar disto, muitos observadores consideram-na um êxito inepto, sobretudo por contraste com a enorme repercussão que obtivera a Exposição de 1900, com quase o dobro dos visitantes desta.

Os tempos eram agora muito diferentes: entre as maravilhas tecnológicas e os coloridos pavilhões de artesanato, emboscava-se uma inescapável sensação de tensão, suspeita e hostilidade. Ninguém podia ignorar a brutal confrontação entre os edifícios russo e germânico sob a sombra da Torre Eiffel. Havia ainda outros sinais tangíveis deste clima de desconfiança: poucos foram os Estados que distribuíram informações sobre os materiais e processos usados nas exibições industriais. O conhecimento queria-se popularizado, mas, quando se tratava de bens decisivos para o poderio dos Estados, tornava-se o tesouro da nação que o descobrira e aplicara.

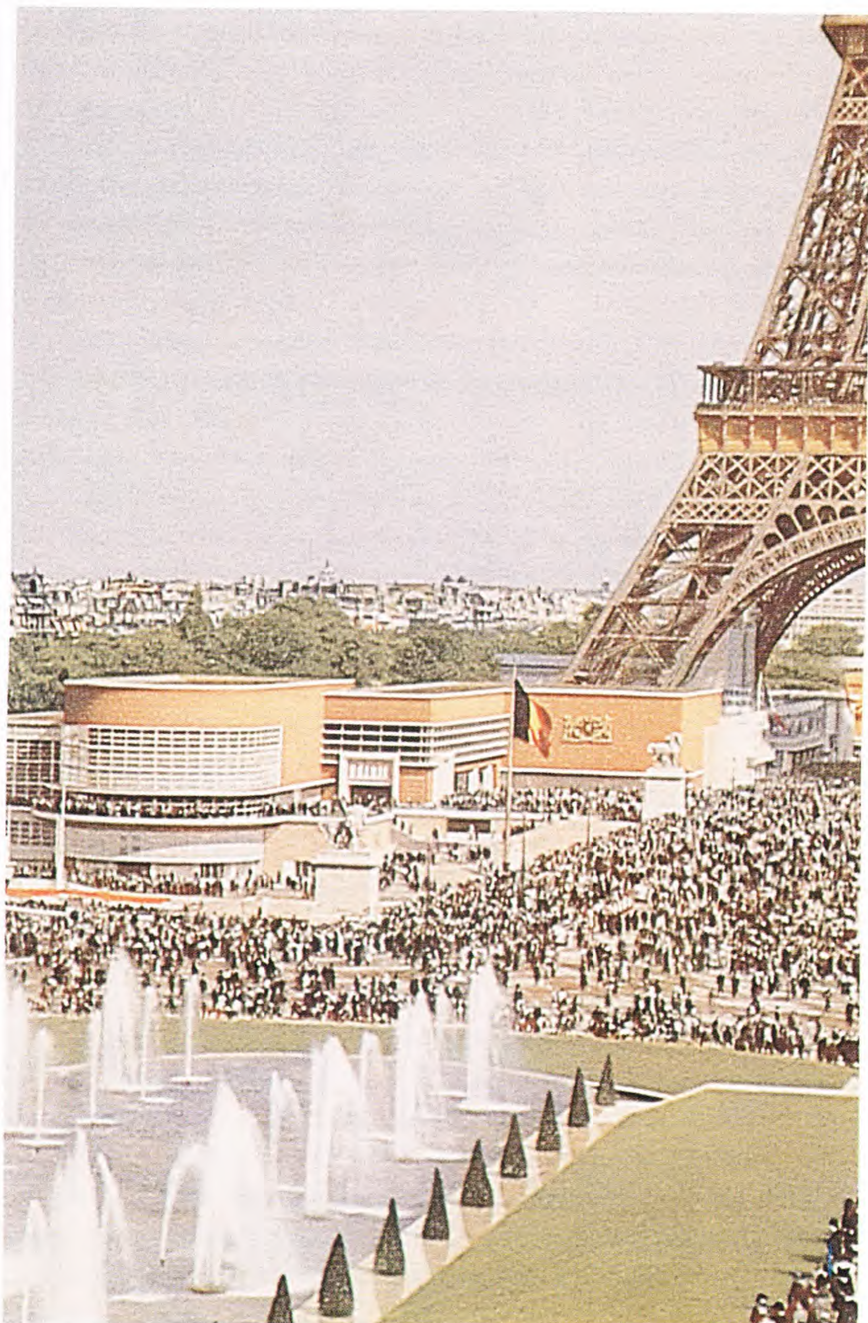
O ritual de paz e progresso estava acabado, as medalhas distribuídas e os exibidores dos 45 países aplaudiram-se uns aos outros polidamente na cerimónia de distribuição dos prémios em 2 de Novembro.

Em breve, os participantes partiriam para as suas cidades fortificadas e preparadas com a técnica e enriquecidas com a arte para as transformarem em sangue. Como escrevia nesse ano Michel Leiris interpretando sabiamente o aviso contido em *Guernica*:

«Pegar numa caneta e alinhar palavras como se elas acrescentassem alguma coisa à *Guernica* de Picasso é, de todas as tarefas, a mais vã. Num rectângulo preto e branco, tal como na tragédia antiga, Picasso

envia-nos a nossa carta de luto: tudo o que amamos vai morrer e é por isso que era tão necessário que tudo o que amamos se resumisse, como na efusão de um grande adeus, em qualquer coisa de inesquecivelmente belo.»[66]

A beleza nunca fora tão letal. Leiris tinha razão sobre o decorrer dos tempos que se aproximavam: «Tudo o que amamos vai morrer.» ■



NOTAS

1. D'ORS, Eugénio, *Almanach des Arts*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1937, págs. 9-11.

2. *Idem.*

3. *Idem.*

4. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigações Filosóficas*, XIII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pág. 610.

5. JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Imprescriptible. Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

6. «Fala, Musa, do narrador velhíssimo e ingénuo... perdido na orla do mundo... e dá-nos a conhecer através dele todos e cada um... Sou um velho de voz enfraquecida... mas a narrativa continua a emergir das profundezas» — texto de Peter Handke para a figura homérica do filme de Wim Wenders, *As Asas do Desejo/Der Himmel über Berlim*.

7. «CLOV. — Ce que tout est? En un mot? C'est ça que tu veux savoir? Une seconde. [...] Mortibus». BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1989, pág. 46 (destaque nosso).

8. SFIO — Section Française de l'International Ouvrière, futuro Partido Socialista Francês.

9. *In* AA. VV. , *Les Mémoires de l'Europe*, pág. 264.

10. Cf. DUBY, Georges, *Histoire de la France de 1852 à nos jours*, Paris, Larousse, 1994, pág. 295.

11. *Apud* DUBY, Georges, *op. cit.*, pág. 293.

12. *In* ROSAS, Fernando, *O Estado Novo (1924-1974), História de Portugal*, sétimo volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, pág. 198.

13. Entrevista de Carneiro Pacheco a *O Século* em 1936, citada por Ana Paula Rias *in* «Carneiro Pacheco e a Educação Nacional», *in História*, n[os] 11-12, 1995, págs. 20-31.

14. BENJAMIN, Walter, «O autor como produtor» *in Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 123.

15. LABBÉ, citado por Robert Langue *in Merveilles de l'Exposition de 1937*, Paris, Denoël, 1937, pág. 11.

16. LABBÉ, *Exposition internationale des Arts et techniques, Paris, 1937, Rapport général*, Paris, 1938-1940, tomo 1, pág. 58.

17. *Apud* CHARLOT, Bernard e FIGEAT, Madelaine, *Histoire de la formation des ouvriers 1789-1984*, Paris, Ed. Minerve, 1984, pág. 568.

18. LABBÉ, citado por Robert Langue *in op. cit.*, págs. 10-11.

19. *In Le livre des expositions universelles, 1851-1989* [1983], pág. 237, *apud* FINDLING, John E., *Historical dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988*, pág. 285.

20. *Idem, ibidem.*

21. *Apud* Pinchon, Jean-François, «La conception et l'organization de l'exposition», *in* Lemoine, Bertrand, ed., *Cinquanténaire de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la Vie Moderne*, Paris, Paris-Musées, 1987, pág. 37.

22. Seguimos aqui a interpretação de Schroeder-Gudehus e Rasmussen, Anne, *in Les Fastes du Progrés*, Paris, Flammarion, 1992, nota 79, pág. 52.

23. *Idem, ibidem.*

24. *Idem, ibidem.*

25. Devigne, Roger, «Exposition démocratique», *La Dépêche de Toulouse*, 2 de Abril, 1935, *in* Lemoine, *op. cit.*, pág. 37.

26. *Apud* Pinchon, Jean-François, *op. cit.*, pág. 37.

27. *Exposition internationale des Arts et Techniques*, Guide officiel, Paris, éd. pour le développement du Tourisme, 1937, pág. 23.

28. *Apud* Lemoine, Bertrand, prefácio a Lemoine, *op. cit.*, pág. 16.

29. Gréber, J., «L'Architecture à l'Exposition de 1937» *in L'Architecture*, 15 de Fevereiro 1937, pág. 42.

30. *Apud* Langue, *op. cit.*, pág.15.

31. Assinale-se ainda a participação não oficial do Chile e da China.

32. Gréber, J., *op. cit.*, pág. 37.

33. Speer, Albert, *Au cœur du troisième Reich*, Paris, Fayard, 1971, pág. 117.

34. *Idem, ibidem.*

35. Ozenfant, Amédée, «Souvenirs de l'Exposition de 1937» *in Cahiers d'Art*, 1937, n°s 8-10.

36. Mallet-Stevens, Robert, «L'esprit des Expositions», *in L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1940, n°s 1-2, pág. 37.

37. Chéronnet, Louis, *apud* Lemoine, *op. cit.*, pág. 20.

38. Gréber, J., *op. cit.*, pág. 42.

39. *Apud* Lemoine, Bertrand, prefácio a Lemoine, *op. cit.*, pág. 21.

40. Gréber, J., «L'Architecture à l'Exposition», *L'Illustration*, 29 de Maio de 1937.

41. *Apud* Lemoine, Bertrand, «Le Palais de Chaillot» *in* Lemoine, *op. cit.*, pág. 98.

42. Gillet, L., «Coup d'œil sur l'Exposition» *in la Revue des Deux Mondes*, 15 de Maio de 1937, pág. 329.

43. Foucart, Bruno, «Une colline inspirée», prefácio a Gournay, Isabelle, *Le nouveau — The New Trocadéro*, Liège, éd. Mardaga/Institut Français d'Architecture. 1985, págs. 7-11.

44. Para este breve relato da história do Palácio de Tóquio, seguimos o artigo de Bruno Foucart e Jean-Baptiste Minnaert, «Les Musées d'Art Moderne» *in* Lemoine. *op. cit.*, págs. 106-119.

20. *Idem, ibidem.*

21. *Apud* PINCHON, Jean-François, «La conception et l'organization de l'exposition», *in* LEMOINE, Bertrand, ed., *Cinquanténaire de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la Vie Moderne*, Paris, Paris-Musées, 1987, pág. 37.

22. Seguimos aqui a interpretação de SCHROEDER-GUDEHUS e RASMUSSEN, Anne, *in Les Fastes du Progrés*, Paris, Flammarion, 1992, nota 79, pág. 52.

23. *Idem, ibidem.*

24. *Idem, ibidem.*

25. DEVIGNE, Roger, «Exposition démocratique», *La Dépêche de Toulouse*, 2 de Abril, 1935, *in* LEMOINE, *op. cit.*, pág. 37.

26. *Apud* PINCHON, Jean-François, *op. cit.*, pág. 37.

27. *Exposition internationale des Arts et Techniques*, Guide officiel, Paris, éd. pour le développement du Tourisme, 1937, pág. 23.

28. *Apud* LEMOINE, Bertrand, prefácio a LEMOINE, *op. cit.*, pág. 16.

29. GRÉBER, J., «L'Architecture à l'Exposition de 1937» *in L'Architecture*, 15 de Fevereiro 1937, pág. 42.

30. *Apud* LANGUE, *op. cit.*, pág.15.

31. Assinale-se ainda a participação não oficial do Chile e da China.

32. GRÉBER, J., *op. cit.*, pág. 37.

33. SPEER, Albert, *Au cœur du troisième Reich*, Paris, Fayard, 1971, pág. 117.

34. *Idem, ibidem.*

35. OZENFANT, Amédée, «Souvenirs de l'Exposition de 1937» *in Cahiers d'Art*, 1937, n.os 8-10.

36. MALLET-STEVENS, Robert, «L'esprit des Expositions», *in L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1940, n.os 1-2, pág. 37.

37. CHÉRONNET, Louis, *apud* LEMOINE, *op. cit.*, pág. 20.

38. GRÉBER, J., *op. cit.*, pág. 42.

39. *Apud* LEMOINE, Bertrand, prefácio a LEMOINE, *op. cit.*, pág. 21.

40. GRÉBER, J., «L'Architecture à l'Exposition», *L'Illustration*, 29 de Maio de 1937.

41. *Apud* LEMOINE, Bertrand, «Le Palais de Chaillot» *in* LEMOINE, *op. cit.*, pág. 98.

42. GILLET, L., «Coup d'œil sur l'Exposition» *in la Revue des Deux Mondes*, 15 de Maio de 1937, pág. 329.

43. FOUCART, Bruno, «Une colline inspirée», prefácio a GOURNAY, Isabelle, *Le nouveau — The New Trocadéro*, Liège, éd. Mardaga/Institut Français d'Architecture, 1985, págs. 7-11.

44. Para este breve relato da história do Palácio de Tóquio, seguimos o artigo de Bruno Foucart e Jean-Baptiste Minnaert, «Les Musées d'Art Moderne» *in* LEMOINE, *op. cit.*, págs. 106-119.

45. Sob esta forma benevolente consideram os autores do artigo, Foucart e Minnaert, condensar a opinião geral sobre a obra, com excepção, evidentemente, dos partidários de *l'Architecture d'Aujourd'hui*.

46. *Apud* CONTENSOU, Bernadette, «Autour de l'exposition des Maîtres de l'art indépendant en 1937» *in Paris 37 — L'art indépendant*, Paris, MAM (Musée d'art moderne de la Ville de Paris), 1987, pág. 18.

47. RAGOT, Gilles, «Le Corbusier et l'Exposition», *in* LEMOINE, *op. cit.*, pág. 75. Para a descrição do pavilhão o artigo de Gilles Ragot «Temps nouveaux» inserido na mesma obra organizada por Lemoine.

48. *Apud* FRAMPTON, Kennet, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 7ª ed., 1992, pág. 180.

49. D'ORS, Eugénio, *op. cit.*, págs. 71-72.

50. *Apud* FRAMPTON, Kennet, *op. cit.*, pág. 199.

51. BARTETZKO, Dieter, «Alemagne» *in* LEMOINE, *op. cit.*, págs. 134-139.

52. Cf. WELCH, David, *The Third Reich — Politics and Propaganda*, Routledge, Londres, 1993, págs. 39-49.

53. *In* LANGUE, *op. cit.*, pág. 48.

54. *Idem*, pág. 49.

55. *Apud* BARRENTO, João, *Realismo, Materialismo, Utopia*, Lisboa, Moraes, 1978, pág. 19.

56. BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, pág. 133.

57. *Idem*, pág. 124.

58. *Apud* BARRENTO, *op. cit.*, págs. 20-21.

59. *Apud* COHEN, Jean-Louis, «U.R.S.S.» *in* LEMOINE, *op. cit.*, pág. 184.

60. BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, pág. 133.

61. *Apud* DE FUSCO, Renato, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Presença, 1988, pág. 237.

62. De acordo com a descrição de THOME, Martha, no artigo «Espagne» in LEMOINE, *op. cit.*, págs. 148-150.

63. Transcreve-se, traduzindo, o texto que acompanha a obra na Fundació Joan Miró, em Barcelona.

64. *In Indústria Portuguesa*, ano 10, n.º 109, 1937, pág. 28.

65. LE CORBUSIER *in Le livre des Expositions Universelles 1851-1989*, Paris, Editions des arts Décoratifs — Herscher, 1983, pág. 145.

66. LEIRIS, Michel, «Faire Part» *in Le livre des Expositions Universelles 1851-1989*, Paris, Editions des arts Décoratifs — Herscher, 1983, pág. 156.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

— AA.VV., *Arte Portuguesa nos Anos Quarenta*, vol. 2 e 6, Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

— BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1988.

— BOUIN, Philippe e CHANUT, Christian-Philippe, *Histoire Française des foires et des expositions universelles*, 1980.

— DORFLES, Gillo, *A Arquitectura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 1986.

— DREYFUS, F.-G., MARX, Roland, POIDEVIN, Raymond, *História Geral da Europa de 1789 aos nossos dias*, vol. 3, Lisboa, Europa-América, s/d.

— DROZ, Bernard e ROWLEY, Anthony, *História do Século XX*, vols. 1 e 2, Lisboa, Dom Quixote, 1988.

— FERRO, António, *Intervenção Modernista*, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1987.

— HAUSER, Arnold, *A Arte e a Sociedade*, Lisboa, Presença, 1984.

— ORY, Pascal, *Les Expositions Universelles de Paris*, Paris, Ramsay «image», 1982.

— VILLECHENON, Florence Pinot de, *Les Expositions Universelles*, Paris, PUF, col. Que-sais-je?, 1992.

BIBLIOGRAFIA

— *Crónica de España*, Plaza e Janes Editores, Barcelona, 1989.

— *Crónica de la Técnica*, Plaza e Janes Editores, Barcelona, 1989.

— DONATE, Rodolfo Ucha, *50 años de Arquitectura Española I (1900-1950)*, Adir Editores, 1980, Madrid.

— GRANDAS, M. Carmen *L' Exposició Internacional de Barcelona de 1929*, Els Libres de le Frontera, 1988, Barcelona.

— LARA, Manuel Tuñón de *La Crise del Estado: Dictadura, República, Guerra, (1923-1939)*, *in* História de España, ed. Labor, 1981, Barcelona.

— MENDOZA, Eduardo, *A Cidade dos Prodígios*, Publicações D. Quixote/Círculo de Leitores, 1988, Lisboa.

— RIOS, Bernardo Giner de los, *50 años de Arquitectura Española II (1900-1950)*, Adir Editores, 1980, Madrid.

— Relatório do Consulado de Portugal em Barcelona para Ministro dos Negócios Estrangeiros, nº 19, Série B, Processo nº 83/28 (29), 23 de Outubro de 1929, Arquivo Histórico Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros.

— Relatório do Consulado de Portugal em Barcelona para Ministro dos Negócios Estrangeiros, nº 5, Série B, Processo nº 83/28 (30), de 1 de Fevereiro de 1930, Arquivo Histórico Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros.

— *Diário de Notícias*, vários nºs de 1929, ano 65.






LISBOA
EXPO'98